محمود درويش

لماذا تركت



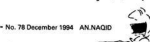
من مجموعة شعرية جديدة لمحمود درويش بعنوان «لماذا تركت الحصان وحيداً»، تصدر عن رياض الريس للكتب والنشر - بيروت، لندن ١٩٩٥

أبَدُ الصُّبَار

■ إلى أين تأخُذُني يا أَبي؟
إلى جِهَةِ الريحِ يا وَلَدي...

... وَهُما يَخْرُجانِ مِنَ السَهْل، حَيْثُ
أَقام جنودُ بونابرتَ تلًّا لِرَصْدِ
الظلال على سور عَكَّا القديم -
يقولُ أَبٌ لابنِهِ: لا تَخَفْ. لا
تَخَفْ من أزيز الرصاص! إلتصِقْ
بالتراب لتنجو! سننجو ونعلو على
جَبَلٍ في الشمال، ونرجعُ حين
يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيد

- ومن يسكُنُ البَيْتَ من بعدنا
يا أَبي؟
- سيبقى على حاله مثلما كان
يا ولدي!



الحصان وحيداً

تَحَسَّسَ مفتاحَهُ مثلما يتحسَّسُ
أَعضاءه، واطمأنَّ. وقال لَهُ
وهما يعبران سياجاً من الشوكِ:
يا ابني تذكَّرْ! هنا صَلَبَ الانجليزُ
أباك على شَوْكِ صُبَّارة ليلتين،
ولم يعترف أبداً. سوف تكبر يا
ابني، وتروي لمن يَرِثُون بنادِقَهُمْ
سيرةَ الدم فوق الحديد...

– لماذا تركتَ الحصان وحيداً؟
– لكي يُؤْنِسَ البيتَ، يا ولدي،
فالبيوتُ تموتُ إذا غاب سُكَّانُها...

تفتحُ الأبديَّةُ أبوابها، من بعيد،
لسيَّارة الليل. تعوي ذئابُ
البراري على قَمَرٍ خائفٍ. ويقولُ
أَبٌ لابنه: كُنْ قوياً كجدِّكَ!
وأَصعَدْ معي تلَّة السنديان الأخيرةَ

يا ابني، تذكَّرْ: هنا وقع الانكشاريُّ
عن بَغْلَةِ الحرب، فاصمُدْ معي
لنعود

– متى يا أَبي؟
– غداً. ربما بعد يومين يا ابني!

وكان غَدٌ طائشٌ يمضغ الريح
خلفهما في ليالي الشتاء الطويلةْ.
وكان جنودُ يـهُوشُعَ بن نونٍ يبنون
قَلْعَتَهُمْ من حجارة بيتهما. وهما
يلهثان على دربِ «قانا»: هنا مرَّ
سيِّدُنا ذاتَ يومٍ. هنا
جَعَلَ الماءَ خمراً. وقال كلاماً
كثيراً عن الحبِّ، يا ابني تذكَّرِ
غـداً. وتذكَّرْ قلاعاً صليبيَّـةً قَضَمَتْهـا حشـائش
نيسان
بعد رحيل الجنود... ☐

في يده غيمة

من جديد، في «لماذا تركت الحصان وحيداً» مثلما كان الحال في معظم المجموعات والقصائد الجديدة، يفي محمود درويش بشروط تعاقد ثنائي شاق بقدر ما هو خلاق:

١ ـ تعاقد مع مشروع شعري قلَّ يتطور على نحو مدهش منذ أكثر من عقدين، وترتقي أطواره وفق دينامية جدلية متصاعدة وتصعيدية تـلـهب من مشقة صناعة وتجديد الأدوات التعبيرية، لكي تصل إلى مستويات خلاقة وعميقة في برنامج إبداعي مفتوح النهايات لا يستقر على حال عند بلوغه نهاية طور، أو هو يتوقف أساساً لكي ينطلق بصواب وثبات، بعيداً عن مكون التطور وقريباً من خطوة التطوير التالية.

٢ ـ تعاقد مع قارىء عنيد عريض، واعٍ ومرهف ومتطلِّب، يتماهى بقوة مع برهة السكون الدرويشية تلك لأنه يجد فيها ملاذاً (في المشهد



الشعري العربي الراهن المأزوم) وإدماناً وإشباعاً، فيثبت يوماً ويستدعيها في وعيه الشعري كحالة قصوى مشتهاة لهذا المشروع الشعري القلق أبداً. لكنه قارىء رفيع الاستجابة لأنه يسارع إلى استقبال أعراف وأنظمة التعبير المحمومة، ولا يتردد طويلاً قبل أن يبحث عن ـ ويجد مكانه في ـ خطوة التطوير التالية، بعد أن استدخل برهة/ برهات الشروط السابقة واستكمل مع محمود درويش أوالية المعادلة الضرورية بين النص والحياة، بين الشعر العظيم وذائقته الجمعية.

في هذه المجموعة، الجديدة على المشهد الشعري العربي بأسره، يذهب محمود درويش نحو السيرة: سيرة المكان حين تحتويه الجغرافيا لكي ينبسط فيه التاريخ، وسيرة مواقع المكان حين تنقلب إلى محطات للجسد وعلامات للروح وتصبح ـ بالتالي ـ صيغة ملحمية فريدة لسيرة ذاتية كثيفة تتحرك في فضاء لا كأي فضاء، وتسبح الأزمان من ارتفاع عن المطلق، ثم تختصر عناصرها في رحلة ارتداد نحو قلب صانع ومشارك وضامن عبر أرضي تراجيدي، ولكنه شاعر في بيئة هيبة. وللمرء أن يتذكر، هنا تحديداً، ما كتبه إدوارد سعيد عن محمود درويش: «الشعر عند درويش لا يقتصر على تأمين أداة للوصول إلى رؤية غير عادية، أو إلى كون قصي من نظام متعارف عليه، بل هو تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية، ولضغط كل منهما على الأخرى».

صبحي حديدي

خلاف،
غير لُغوي،
مع امرىءِ القيس

■أغلقوا المَشْهَد

تاركين لنا فُسْحَةً للرجوع إلى غَيرنا

ناقصينَ. صَعَدْنا على شاشة السينما

باسمينَ، كما يَنْبغي أن نكونَ على شاشة السينما،

وارْتَجَلْنا كلاماً أُعِدَّ لنا سَلَفاً، آسفين على فُرصةِ

الشُهداءِ الأخيرةِ. ثم انْحَنَيْنا نُسَلِّمُ أسماءَنا للمُشاة

على الجانبين. وَعُدْنا إلى غَدِنا ناقصينْ...

□

أغلقوا المَشْهَدَ

إنتصروا

عَبَرُوا أَمسَنا كُلَّهُ،

غَفَرُوا

للضحيَّةِ أخطاءَها عندما اعتذَرَتْ

عَنْ كلامٍ سيخطُر في بالها،

غيَّروا جَرَسَ الوقتِ

وانتصروا...

□

عندما أَوْصَلُونا إلى الفَصْلِ قبل الأخيرِ

إلتَفَتْنا إلى الخلف: كان الدخانُ يُطِلُّ مِنَ الوقت

أبيضَ فوق الحدائق

من بَعْدنا. والطواويسُ تنشرُ مروحةَ اللون حول

رسالة قَيْصَر للتائبينَ عن المُفرَدات التي اهتَرأَتْ.

مثلاً:

وَصْفُ حُرّيَّةٍ لم تجدْ خُبْزَها. وَصْفُ خُبْزٍ بلا مِلْحِ

حُرّيَّةٍ. أو مديحُ حمامٍ يطيرُ بعيداً عن السُوقِ...

كانت رسالةُ قَيْصَرَ شمبانيا للدخانِ الذي يتصاعَدُ

من شُرْفَةِ الوقت

أبيض...

□

أغلقوا المَشْهَدَ

إنتصروا

صَوَّروا ما يريدونَهُ من سماواتنا

نجمةً.. نجمةً

صَوَّروا ما يريدونه من نهاراتنا

غيمةً غيمةً،

غيَّروا جَرَسَ الوقتِ

وانتصروا...

□

إلتفتنا إلى دَوْرنا في الشريط المُلَوَّنِ، لكننا لم نَجِدْ نجمةً للشمالِ ولا خيمةً للجنوب. ولم نَتَعرَّفْ على صوتنا أبداً. لم يكن دَمُنا يتكلَّمُ في الميكروفونات في ذلك اليوم، يَوْمَ اتَّكأنا على لُغَةٍ بَعْثَرَتْ قلبها عندما غيَّرتْ دَرْبَها. لم يَقُلْ أحدٌ لامرىءِ القيس: ماذا صنعتَ بنا وبنفسكَ؟ فاذهبْ على دربِ قَيْصَرَ، خلف دُخانٍ يُطلُّ مِنَ الوقت أَسْوَدَ. واذْهَبْ على دربِ قَيْصَرَ، وَحْدَكَ، وحْدَكَ، وَحْدَكَ أتركْ لنا، هنا، لُغَتَكَ!□

قُرويُّون، مِنْ غَيْر سُوء...

■لم أَكُنْ بَعْدُ أعرف عاداتِ أُمِّي، ولا أَهلَها عندما جاءتِ الشاحناتُ من البحر. لكنّني كُنْتُ أَعرفُ رائحةَ التبغ حول عباءة جدِّي ورائحةَ القهوةِ الأبديّةَ، منذ وُلدتُ كما يُولَد الحَيوانُ الأليفُ هُنا دفعةً واحدةْ!

□

نحن أيضاً لنا صَرْخَةٌ في الهبوط إلى حافَّةِ الأرض. لكننا لا نُخَزِّنُ أصواتنا في الجرار العتيقة. لا نشنق الوَعْلَ فوق الجدارِ، ولا ندَّعي مَلَكُوتَ الغبارِ، وأحلامُنا لا تُطِلُّ على عِنَبِ الآخرين، ولا تَكْسِرُ القاعدةْ!

□

لم يكن بعدُ لاسميَ ريشٌ فأقفز أبعَدَ بعد الظهيرة. كانت حرارةُ أبريلَ مثل ربابات زوّارنا العابرين تطيِّرنا كالحماماتِ.

لي جَرَسٌ أوَّلُ: جاذبيَّةُ أنثى تراوغني لأشمَّ الحليبَ على ركبتيها، فأهرب من لَسْعة المائدةْ!

□

نحن أيضاً لنا سرُّنا عندما تقع الشمسُ عن شجر الحَورْ: تخطفُنا رغبةٌ في البكاء على أحدٍ مات من أجل لا شيءِ ماتَ، وتجرفنا صَبْوَةٌ لزيارة بابلَ أو جامعٍ في دمشق، وتذرفُنا دمعةٌ من هديلِ اليمامات في سيرة الوجع الخالدةْ!

□

قرويُّونَ، من غير سوءٍ، ولا نَدَمٍ في الكلام. وأسماؤنا مثل أيَّامنا تتشابَهُ، أسماؤنا لا تدلُّ علينا تماماً. وَنَنْدَسُّ بين حديث الضيوف. لَنا ما نَقُولُ عَنِ الأرض للأجنبيَّة حين تُطرِّزُ منديلَها ريشةً ريشةً من فضاء عصافيرنا العائدةْ!

□

لم تكن للمكانِ مساميرُ أقوى من الزنزلختْ

وعندما جاءتِ الشاحناتُ من البحر. كنا نُهَيِّيءُ وجبةَ أبقارنا في حظائرها، ونرتِّبُ أيّامَنا في خزائنَ من شُغْلنا اليدويِّ ونخطب وُدَّ الحصان، ونُومِيءُ للنجمة الشاردةْ.

□

نحن أيضاً صعدنا إلى الشاحنات. يُسامِرُنا لَمعانُ الزُمُرُّدِ في لَيْلِ زَيْتُونِنا، ونُباحُ كلابٍ على قَمَرٍ عابرٍ فوق بُرْجِ الكنيسةِ، لكننا لم نكن خائفين. لأن طفولتنا لم تجيءْ معنا. واكتفينا بأغنيَّة: سوف نرجع عمَّا قليل إلى بيتنا... عندما تُفْرِغُ الشاحناتُ حُمُولَتَها الزائدةْ!□



عُودُ إسماعيل

■ فَرَسٌ على وَتَرَيْنِ ترقُصُ - هكذا تُصْغي أصابِعُهُ إلى دَمِهِ، وتنتشرُ القُرى كشقائقِ النعمانِ في الإيقاعِ. لا لَيْلٌ هناك ولا نهارٌ. مَسَّنا طربٌ سَماويٌّ، وهَرْوَلَتِ الجهاتُ إلى الهيولى

هَلِّلويا،

هَلِّلويا،

كُلُّ شيء سوف يبدأ من جديدِ

□

هُوَ صاحِبُ العُود القديمِ، وجارُنا في غابةِ البَلُّوط. يحمل وقتَهُ مُتَخفياً في زيِّ مَجْنونٍ يُغَنِّي. كانت الحربُ انتهتْ ورمادُ قريتنا اختفى بسحابةٍ سوداءَ لم يُولَدْ عليها طائرُ الفينيقِ بَعْدُ، كما تَوقَّعْنا، ولم تَنشَفْ دماءُ الليل في قُمْصانِ موتانا. ولم تطلع نباتاتٌ، كما يَتوقَّعُ النسيانُ، في خُوَذِ الجنودِ

هَلِّلويا

هَلِّلويا،

كلُّ شيءٍ سوف يبدأ من جديدِ

□

كَبَقِيَّةِ الصحراءِ، يَنْحَسِرُ الفضاءُ عن الزمانِ مسافةً تكفي لتنفجرَ القصيدةُ. كان إسماعيلُ يهبط بيننا، ليلاً، ويُنشدُ: يا غريبُ، أنا الغريبُ، وأنت منّي يا غريبُ! فترحَلُ الصحراء في الكلمات. والكلماتُ تُهْمِلُ قُوَّةَ الأشياءِ: عُدْ يا عُودُ... بالمفقودِ، واذبَحْني عَلَيْهِ، من البعيد إلى البعيدِ

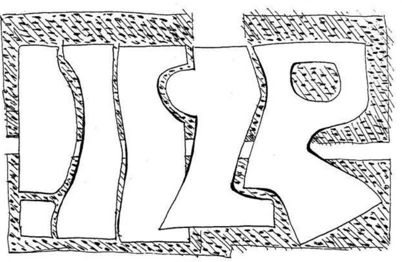
هَلِّلويا

هللويا،

كلُّ شيء سوف يبدأ من جديدِ

□

يتحرَّكُ المعنى بنا... فنطيرُ من سَفحٍ إلى سَفحٍ رُخاميّ. ونركض بين هاوِيَتَيْنِ زَرْقاوينِ. لا أحلامُنا تصحو، ولا حَرَسُ المكانِ يغادرون فضاءَ إسماعيلَ.



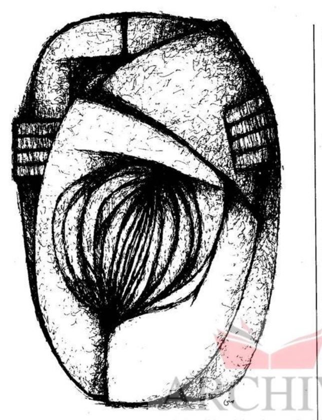
لا أرضٌ هناكَ ولا سماءٌ. مَسَّنا طربٌ جَماعيٌّ أمامَ البَرْزَخِ المصنوعِ منْ وَتَرَيْن. إسماعيلُ.. غَنِّ لنا، ليصبح كُلُّ شيءٍ مُمْكِناً قُرْبَ الوجودِ
هَلِّلويا
هَلِّلويا،
كُلُّ شيءٍ سوف يبدأ من جديدِ

□

في عُودِ إسماعيلَ يرتفعُ الزَفافُ السُومَريُّ إلى أقاصي السَيْفِ. لا عَدَمٌ هناك ولا وجودٌ. مَسَّنا شَبَقٌ إلى التكوين: من وَتَرٍ يسيلُ الماءُ. من وَتَرَيْن يندلعُ اللهيبُ. ومن ثلاثتِهِمْ تشعُّ المرأة/ الكون/ التجلّي. غَنِّ إسماعيلُ للمَعْنَى يُحَلِّقْ طائرٌ عند الغروب على أثينا بين تاريخين... غَنِّ جنازةً في يوم عيدِ!
هَلِّلويا
هَلِّلويا،
كُلّ شيء سوف يبدأ من جديدِ

□

تَحْتَ القصيدةِ: تعبُرُ الخيلُ الغريبةُ. تعبُرُ العرباتُ فوق كواهلِ الأسرى. ويعبُرُ تحتها النسيانُ والهكسوسُ. يعبُرُ سادةُ الوقتِ، الفلاسفةُ، أمرؤُ القيسِ الحزينُ على غدٍ ملقًى على أبوابِ قيصَرَ. يعبرون جميعُهُمْ تحت القصيدةِ. يعبُرُ الماضي المُعَاصِرُ مثل تَيْمورْلَنْكَ يعبرُ تحتها. والأنبياءُ هناك أيضاً يعبرون ويُنْصِتُون لصوتِ إسماعيلَ يُنْشِدُ: يا غريبُ، أنا الغريبُ، وأنت مثلي يا غريبَ الدار،
عُدْ... يا عُودُ بالمفقود، واذْبحني عَلَيْكِ
من الوريد إلى الوريدِ
هَلِّلويا
هَلِّلويا،
كُلُّ شيءٍ سوف يبدأ من جديدِ □



تعاليم حُوريَّة

■فكَّرتُ يوماً بالرحيل، فحطَّ حَسُّونٌ على يدها ونامَ. وكان يكفي أن أداعبَ غُصْنَ داليةٍ على عَجَلٍ... لِتُدْرِكَ أنَّ كأسَ نبيذيَ امتلأتْ. ويكفي أن أنامَ مُبَكِّراً لترى منامي واضحاً، فتطيلُ لَيْلَتَها لتحرسَهُ...
ويكفي أن تجيء رسالةٌ منّي لتعرف أنَّ عنواني تغيَّر، فوق قارِعَةِ السجون، وأنَّ أيَّامي تُحَوِّمُ حَوْلَها... وحيالها

II

أُمِّي تَعُدُّ أصابعي العشرينَ عن بُعْدٍ. تُمَشِّطُني بِخُصْلَةِ شعرها الذَهبيِّ. تبحَثُ في ثيابي الداخليّةِ عن نساءٍ أجنبيَّاتٍ، وَتَرفُو جَوْربي المقطوعَ. لم أكبَرْ على يَدِها كما شئنا: أنا وَهِيَ، إفترقنا عند مُنْحَدَرِ الرُخام... ولوَّحت سُحُبٌ لنا، والماعِزِ يَرِثُ المَكانَ. وأَنْشَأَ المنفى لنا لغتين: دارجةٌ... ليفهَمَها الحمامُ ويحفظَ الذكرى وفُصْحى... كي أُفسِّرَ للظلال ظِلَالَها!

III

ما زلتُ حيّاً في خِضَمِّكِ. لم تَقُولي ما تقولُ الأمُّ للوَلَدِ المريض. مَرِضْتُ من قَمَرِ النحاس على خيام البَدْوِ. هل تتذكرين طريق هجرتنا إلى لبنانَ، حَيْثُ نسيتِني ونسيتِ كيسَ الخُبْزِ. [كان الخبزُ قمحيّاً] ولم أصرخْ لئلاّ أُوقظَ الحُرَّاسَ. حَطَّتْني على كَتِفَيْكِ رائحةُ الندى. يا ظَبْيةً فَقَدَتْ هُناكَ كِناسَها وغزالها...

VI

لا وَقْتَ حَوْلَكِ للكلام العاطفيِّ. عَجَنْتِ بالحبَقِ الظهيرةَ كُلَّها. وخَبَزْتِ للسُمَّاقِ عُرْفَ الديك. أَعْرِفُ ما يُخَرِّبُ قلبَكِ المثقوبَ بالطاووس، مُنْذُ طُرِدْتِ ثانيةً من الفردوس. عالَمُنا تَغَيَّرَ كُلُّهُ، فتغيَّرتْ أصواتنا. حتّى التحيةُ بيننا وَقَعَتْ كزرِّ الثَوْبِ فوق الرمل، لم تُسْمِعْ صدًى. قولي: صباح الخير! قولي أيَّ شيءٍ لي لتمنَحني الحياةُ دَلَالَها.

V

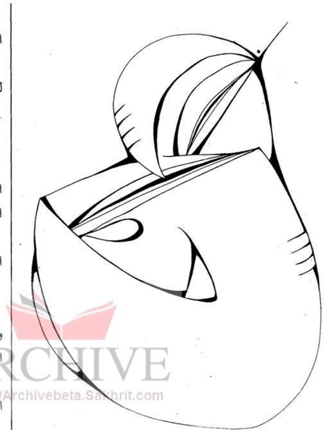
هي أختُ هاجَرَ. أُختُها من أمِّها. تبكي مع النايات مَوْتى لم يموتوا. لا مقابرَ حول خيمتها لتعرف كيف تَنْفَتِحُ السماءُ، ولا ترى الصحراء خلف أصابعي لترى حديقَتَها على وَجْهِ السراب، فيركُض الزَمَنُ القديمُ بها إلى عَبَثٍ ضروريٍّ: أبوها طار مثلَ الشَرْكَسيِّ على حصان العُرْسِ. أمَّا أُمُّها فلقد أعدَّتْ، دون أن تبكي، لِزَوْجَةِ زَوْجِها حنَّاءَها، وتفحَّصَتْ خلخالها...

VI

لا نلتقي إلّا وداعاً عند مُفْتَرقِ الحديث. تقول لي مثلاً: تزوَّجْ أيَّةَ امرأة مِنَ الغُرَباء، أجمل من بنات الحيِّ. لكنْ، لا تُصَدِّقْ أيَّةَ امرأة سوايَ. ولا تُصدِّقْ ذكرياتِكَ دائماً. لا تَحْتَرِقْ لتضيءَ أُمَّكَ، تلك مِهْنَتُها الجميلةُ. لا تحنَّ إلى مواعيد الندى. كُنْ واقعيّاً كالسماء. ولا تحنّ إلى عباءة جدِّكَ السوداء، أو رَشَواتِ جدتكَ الكثيرة، وانطلِقْ كالمُهْرِ في الدنيا. وكُنْ مَنْ أنت حيث تكون. واحملْ عبءَ قلبِكَ وَحْدَهُ... وارجع إذا اتَّسَعَتْ بلادُكَ للبلاد وغيَّرتْ أحوالها...

VIII

أُمِّي تضيء نُجُومَ كَنْعَانَ الأخيرة،
حول مرآتي،
وترْمي، في قصيدتي الأخيرةِ، شَالَها!□



الدوري، كما هو كما هو...

■ حَيْرَةُ التقليد: هذا الغَسَقُ المُهْرَقُ يَدْعُوني إلى خِفَّته خلف زُجاجِ الضوء. لم أَحْلُمْ كثيراً بكَ، يا دوريُّ. لم يحلُمْ جناحٌ بجناحٍ . . .
وكلانا قَلِقُ

□

لَكَ ما ليس لِيَ: الزُّرْقَةُ أنثاكَ ومأواكَ رجوعُ الريح للريح،
فحلِّقْ! مثلما تعطشُ فيَّ الروحُ للروح، وصَفِّقْ للنهارات التي ينسجها ريشُكَ، واهجرني إذا شئتَ فَبَيْتي، ككلامي، ضَيِّقٌ.

□

يألَفُ السَقْفَ، كضيفٍ مَرِحٍ، يألَفُ حَوْضَ الحَبَقِ الجالسَ، كالجدَّة، في نافذةٍ. . . يعرف أين الماءُ والخبزُ، وأين الشَرَكُ المنصوبُ للفأر. . .
ويهتزُّ جناحاهُ كشالِ امرأة تفلت منا، ويطيرُ الأزرقُ. . .

□

نَزِقٌ مِثْلِيَ هذا الاحتفالُ النَزِقُ يخمش القلب ويَرْمِيهِ على القشّ، أما من رَعْشَةٍ تمكُثُ في آنيةِ الفضّة يوماً واحداً؟
وبريدي فارغٌ من أيِّ مَلْهاةٍ، ستأتي، أيها الدوريُّ، مهما ضاقتِ الأرضُ وفاضَ الأُفُقُ.

□

ما الذي يأخذُهُ مني جناحاكَ؟ توتَّرْ، وتبخَّرْ كنهارٍ طائشٍ لا بُدَّ من حبَّة قمح ليكون الريشُ حُرّاً. ما الذي تأخذُهُ منك مرايايَ؟ ولا بُدّ لروحي مِنْ سماء، ليراها المُطْلَقُ.

□

أنتَ حُرٌّ. وأنا حُرٌّ. كلانا يَعْشَقُ الغائبَ. فلتهبطْ لكي أصعَدَ. ولتَصْعَدْ لكي أهبط. يا دوريُّ! هَبْني جَرَسَ الضوء، أَهَبْكَ المنزلَ المأهولَ بالوقت.
كلانا يُكْمِلُ الآخَرَ،
ما بين سماءٍ وسماء،
عندما نفترقُ! □



لا، الحياة... لا تستمرّ بمن حَضَر

أُنسي الحاج

ما يصل قد يصل وما يتأخر قد يضيع.
وما ضاع شاع.

* * *

يرشدني ملاكٌ يغار عليّ
ويَكْرهه ملاكٌ يغار مني.

* * *

لم أكتب ولا كلمة نثر.
ولا كلمة نَظْم
أو أي تخطيط هادف.
لم أعرف الأدب.
ما عرفتُ إلاّ الحالات.
إلاّ الحياة.

* * *

ومـا دام أشدّ مـا قلتُ غموضـاً وجنونـاً قد وصـل إلى أحد
ولو لم يَسقط فيه دوماً حيث أردت،
فما زال هناك أمل

في أنّ تضامن التائهين
سيعني شيئاً للتيه الأكبر يوماً ما.

* * *

وحتى الفراغ
لا نخاطبه ما لم يخامرنا شعور بأنه سيغمرنا بذراعيه
كمعطفِ صديق،
صديق وإن لم يَدُم.

* * *

وأمّا اليأس، فيا دمنا نتعامل معه ومن خلاله
فهل هو إلاّ درجة من درجات التشبّث؟

* * *

مع واجب التواضع والبساطة حيال من يتحدّث إليك.
تنسى مَن أنتما لتعود غصناً
يحطّ عليه الضيف الزائر.
لا واجب التواضع بل فعله تلقائياً
وأما البساطة فأن تُرغم دَغْل العِقَد وبئر الاستغراق على التشفّف هنيهة
لكي يرتاح الضيف الزائر بل والآخر المقيم
ولا تثقل عليهما.

* * *

بدونها
(السذاجة، الشغف، الثقة العمياء، الاندفاع بجنون، الحُمّى)
بدونها
بدون «عدم انتباهها» إلى «الأذكياء» وسخريتهم و«الواقعيّين» وعقلانيّتهم
(وإذا انتبهتْ فباحتقارٍ لهم أو شفقة)
بدونها لا يُعمَل شيء.
لا يُعمل إلاّ الحساب والصفقة والتقنّع والخداع.
الجرح الذي يصيبك من حساب وصفقة، يشفى بعد لحظة. لأنه جرح القشرة.
الدم الذي يسيل من جروح السذاجة والشغف هو دم القلب المكشوف بدون غطاء
دمٌ لا يمحوه غفرانُه.

* * *

ودم الكلمات المكذوب عليها، المخونة.
كلمات مثل: العدالة، الحقّ. مثل: الثورة، التمرّد. مثل: الحرّية. مثل: الحبّ، الأرض. مثل: الفقراء، الشعب. مثل: الشعر، الخَلْق. مثل: المساواة، الديموقراطية. مثل: البراءة، الطفولة. مثل: الماضي، التغيير، التراث، المستقبل. كلمات سُحب منها دمها، دم الكون الطاهر، الأعمى الطهارة، وحُشيتْ بتبن التمثيل والتقليد، وأبشع منها تبن مَنْهَجَة الكلام الشعائري.
وكيف لا يقتلنا الضجر والمقلّدون هم الأكثرية؟

* * *

لا تقرأ وأنت ساهٍ.
لا تقرأني إلاّ نائماً كالعاصفة في زرقة السماء
أو منبَّهاً كعين الأرض الساهرة.

* * *

إنسَ، وأنت تقرأ،
وأنتَ ترى وتصغي وتسير،
إنسَ صياح العالم.
فحيث ينسم هواء الجمال، سواء ضاحكاً أو حزيناً، يلتغي الزمان.

* * *

مَنْ لا يؤمن بفرادة الفرد لا يملك مقعداً في الشرفة. أعمى أو حسود. من يصدّق أن الحياة تستمرّ كما هي بعد فَقْد أحد كان يعطيها معنىً لم يكن لها قبله، غبيّ مسكين لأن الحياة طبعاً ستستمر ولكنْ لن يكون لها، من بعد، «ذلك» المعنى. من يظنّ أن كائناً مَنْ كان يحل محلّ أيٍ كان هو نفسه أيٌّ كان ولكن ما يظنّه ـ وهو شبه السائد في المحافل والأوساط والصحافة والجامعة والمسرح والسينما والغاليريات ـ ما يظنّه ـ وهو ما يتشارك فيه الكثير من «المفكرين» و«المثقّفين» و«العقلانيين» ـ يكشف عجزه عن وَزْن ما تقع عليه عيناه وعن تقدير ما «يُعطى» أمامه، وعن مدى ما يمكن أن يتسبّب به من تمويه وخَلْط.
هذا العصر ليس أشدّ العصور فرديّة كما يُقال، بل «استغناء» عن الخصوصية الفردية. لقد أحلّت الانتهازية ـ بعدما أصبح لها شرعيتها «الأخلاقية» على أقوى المستويات ـ قيمتها الاستهلاكية محلّ القيم الحقيقية، القائمة على الأصالة، بصرف النظر عن الرواج أو السلطة. وسرى شعار «مات الملك عاش الملك» في كل الميادين تحت ستار «دعوا الموتى يدفنوا موتاهم» وهو أبشع

نداء يمكن أن يُسْمَع وتحت ستار أنّ الحياة يجب أن تستمرّ وستستّمر و«غداً يوم آخر».

عناوين مجمَّلة لنفسيّة حقيرة عمادُها التنكّر والانتهازية، تكره النبل في كل مظاهره وتشتمه بحجة أنه «مملّ» لا يهرّج للراغبين في القهقهة حول الموائد، ولا يشترك في الحفلة التنكريّة الدائمة.

لا، الحياة لا تستمر بمن حضر. إنها «تستمر» لكنها لا تعود هي الحياة. لا، صراخ الأصباغ ليس هو فحوى اللون، كما أن الفجور ليس القوّة. وما يهُيأ في المجهول ليُرسَل ويصارع قَدَره، لا يُقلَّد ولا يُعلَّى ولا يُقهَر في معلوم الحسابات والتدابير والخطط حتىّ لو كانت عبقريّة.

كلام لا يحكمه الحنين بل وعيٌ عاديّ.

وعيٌ ونظرٌ مجروح من فراغ «يملأ» فراغاً.

والمسرورون بذلك كثيرون وكانوا دائماً أكثرية في جميع العصور.

وما غيّروا الحقيقة هذه:

أنّ الفريد، المكروه بين إخوته، صوتٌ لم يكن من قبل ولن يكون من بَعْد،

يُحيي ويقتل أكثر من الأنبياء

ولا آلة لتصنيع نماذج منه

فليلهُ بلا عزاء حتىّ يظلّ قنديله مشتعلاً فينا

وصحراؤه بلا هوادة حتىّ يظلّ صدقه يحزّ فينا

وسطوعه بلا ظلال حتى تتنامى له ظلالٌ فينا بلا نهاية.

***

بمقدار الأهمية التي للحريّة

ومهما أخطأ الواحد منّا أو أمعن في الرذائل

يجب أن ننتبه دوماً إلى أهميّة أن لا نبتذل، ولا نتسافل، ولا نظلم

وإلى ـ هذا أكبر الهالات ـ أهمية الجمال (جمال فكرة، جمال تعبير، جمال شيء، وخصوصاً جمال امرأة) وإلى كون خدعة الجَمال ملاكاً مُنْقذاً (ولو على هلاك)

ملاكاً خلاصه الآن بدون صلاة. حريقٌ عشب البحر كله.

***



في كلِّ جمالٍ عبقريّة.

لا وجود لحسناء غبيّة، مهما كانت بلهاء.

يكفي أن تسكت لحظات لتستعيد غموضاً ساحراً أو مُقلقاً. وأنْ لا تراه، فهذا يعني أنك لا ترى.

***

وفي كلِّ جمال حالة أخلاقيّة.

ولا يقلّل من أخلاقيّته ميله إلى انحلال أو رذيلة.

الحالة الأخلاقية للجمال هي في الغالب مرتبطة بجَدَليّة الحريّة لا بشعارات الفضيلة التقليدية.

قد يصحبك الجمال إلى الجحيم، ومع هذا لا خلاص بدونه.

***

... مَنْ لا يأتي ولا يمضي

بل يوجَد.

الكائن بجاذبية مغناطيسيّة

غير مُنتخَب ولا معينٍ بل الحاصل مثل الماء والبرْق والريح

مثل قمم الأرض وبداهة النور،

المعطي ذاته في ما يكْتُب كمن يعطي ذاته لأكثر من يُحبّ

لكلِّ النساء في امرأة

لامرأةٍ تُجازف بوعدها،

المعطي حتّى صداه

ماحياً بكل نَفَس كلَّ ميتةٍ من ميتاته.

***

... أن تُمضي حياتك لا بينهم، مهما كنت بينهم،

بل في الرحيق.

في الشهد واللُبّ والرحيق.

غير مهمّ حلوها أو مرّها، ما دمت على كلّ حال لا تختار.

وأن يكرهوا فيك كونك لا تشبه إلاّ مَن تُحبّ

وأنَّ الزمن الذي يركض قافزاً نحو قرنٍ آخر عَبْرُ لا حدود

أنتَ تعرف أنه يمكن أن يلتغي وبلا شعوذة، بلا ادّعاء ولا رصاص، يلتغي من فرط الحياة، من فرط الشمس والليل، بلمسة لقاء صاعقة.

ولا علاقة للأدب والفلسفة والعلم والدين. ولا لكل هذا الانتقال مما قبل الإنسان إلى ما بعده...

***

لماذا الكلمة، إذاً؟ لماذ اللجوء إليها ما دام قائماً كلُّ هذا الاحتفال بالحياة؟

لأنها متّخذة كخلاصة، كحياة الحياة، لا كوصف لها. لا كزخرف (كيف تُزخرف بخوفك، باكتشافك، بدمك؟) لا كضجيج.

تمتدّ الكلمة شمالاً من الصمت وجنوباً إلى العجز، أو العكس. وبينهما رحلة الرحيق ذاك، رحلة الثمالة والشّهْد وحبّة القلب. وفي رؤية هذه «الحدود» ورغبة التمرّد عليها، أو محاولة «اللعب» عليها، ما نسمّيه «سلطة» الكلمة، لا في تحالف الكلمة أو تعاقدها مع العادات والتقاليد والأخلاق السائدة، ولا في انصياعها لأيٍّ من «اللغات» السائدة.

كل شيء، إذاً، وقد تحوّل جوهراً (أو، على الأقل، جوهريّاً) ولكنْ جوهراً محسوساً نابضاً غير وهميّ، مُطلاًّ من المجهول بوجوه العَجَب والخطف والانوجاد الكلّي.

وحتّى الشكل ـ الشكل خصوصاً ـ يغدو جوهراً لأنه لا يعود منفصلاً في ذاته ولا محتقَراً لذاته، بل هو صوت الجوهر.

***

والآن انسَ كلَّ هذا.

إنسَ، وأنت تقرأ،

وأنت ترى وتصغي وتسير،

إنسَ صياح العالم.

فحيث ينْسم هواء الجمال، سواء ضاحكاً أو حزيناً، يلتغي الزمان

ولا يبقى منه غير دهشة الانتباه

تحت قناطر اللقاء العجائبيّ

إلى كوكبٍ جديد يفتح لك أول أبوابه. □

لعنة نوبل

من رصاص السياسة إلى خناجر الثقافة

يوسف بزي

لم يتم الاعتراف بالعرب كمرشحين لجوائز نوبل إلا منذ مدة وجيزة وفي هذه المدة حصل لنا من الكوارث ما يكفي لإزالة حضارة برمتها من الوجود. وأوشكنا على الإفلاس الكامل لولا بقية شفقة من العالم «المتمدن» أتاحت لنا الادعاء بأننا أحياء، في الحاضر، على الأقل. وهكذا لم نتهيأ موضوعياً لجوائز نوبل إلا بعد أن ترك فينا اختراع صاحب الجائزة (وهو الديناميت) خراباً في الروح والجسد والمدن يعادل نسبياً نصف مخزون القنابل النووية. وكأن استحقاقنا لتلك الجوائز قد تم بعد اجتيازنا لاختبار كفاءة نوبل واختراعه المجيد.

وفي جردة حساب بسيطة فإن قيمة الجائزة المادية (أقل من مليون دولار) لا تتعادل مع الثمن الباهظ الذي دفعه العرب للحصول عليها. أما قيمتها المعنوية فهي حتماً أقل بكثير من المعنويات التي خسرها عربنا وصولاً إلى الترشيح. كما أنه يمكننا القول إن طريق الجلجلة هذه لم توصل مسيحنا إلى سمائه، بل إلى حفرة عميقة تعلوها شاهدة حفرت عليها الأكاديمية السويدية آياتها المجلة. تلك هي حكاية نوبل والعرب، حكاية الموت حين إرادة الحياة، حكاية الاعتراف بالعربي، حين يصبح ميتاً، فقط.

لقد دخلنا عصر نوبل، عندما دخلنا عصر انحطاطنا، فقد مثلت الجائزة للآخرين عنوان دخولهم زمن ازدهار ونهضة، لكنها كانت لنا عنوان دخولنا زمن الهزيمة والخيبة والانهيار. فكأن ذاك العالم «المتمدن» لا يرانا ولا يعترف بنا إلا في المعاني المعكوسة، وفي الدور المعكوس، لتبقى إنجازاته دليل إخفاقنا، وليبقى انحطاطنا قرين تفوقه. إننا الآخر الذي «يحبه» الغرب كما هو بلا تبديل، في تلك المعادلة الواضحة البسيطة: هو الإيجاب ونحن السالب، بلا تعقيدات وتشابكات هو في غنى عنها. إنه يكافئنا بهذه الـ «نوبل» تماماً كما يكافأ ممثل أجاد دور الشرير أمام البطل الأشقر الجميل.

لقد تمتع الغرب طويلاً وهو يمعن النظر في مظاهر عقدة نقصنا، راقبنا بتلذذ، لذة الذي تتاح له فرصة إظهار الشفقة على الآخرين، بغض النظر عن كون الشفقة دليل إنسانية، وبغض النظر عن صحة عقدة النقص عندنا. ولا شك أن جائزة نوبل لديها صدقية عالية، فلسنا هنا ضمن صفوف المتشاطرين والمتحذلقين والشكاكين الذين لا يتورعون عن نعت جائزة نوبل بنعوت مختلفة، وعن اتهامها بتهم أقلها التآمر والصهيونية والانحياز. . إلخ. إلا أن ما يدور في خلدنا في أن تتحول نوبل في تعريبها إلى لعنة فلا تعود كناية عن جائزة أو مكافأة أو وسام فخري أو طريق «العالمية» و «الشهرة». واللعنة مصدرها غير بشري، أي قد تكون متصلة بالغيب والقضاء والقدر. اللعنة عمل سحري لا يفكه إلا عمل سحري آخر، وإذ كان من الصعب وصف عصرنا بالسحري، وإذ كنا غير قادرين على ممارسة السحر، إستحال علينا فك اللعنة وسحرها.



كان من لعنة نوبل أن أخذها أول عربي يستسلم أو يوقع معاهدة السلام مع «إسرائيل» (وهو السادات لمن نسي اسمه). وطبقاً لمقولة «إسرائيل»: «ما لنا لنا وما لكم لنا ولكم» شاطره الجائزة مناحيم بيغن الغني عن التعريف. وكان ثاني العرب الحائزين عليها أحد رعايا السادات، أي نجيب محفوظ، وهو الذي استحقها بجدارة، ودون تملق. وقد يكون محفوظ العربي الوحيد راهناً الذي يستحق نوبل من دون أي شك. ولكن وبسبب تلك اللعنة، لم يهنأ محفوظ بالجائزة، فأجاز العرب لأنفسهم أن يقولوا إن الإسرائيليين والصهيونية هم الذين أعطوه الجائزة.

إذا كان السادات لقي حتفه اغتيالاً بسبب سلامه أو استسلامه وحيازته رضى العالم الغربي، فلم يشأ بعض المنكفئين عن دوران الأرض وسيرورة العالم، أن يغاير مصير محفوظ ما آل إليه رئيسه الأسبق فتلقى في الذكرى السادسة لجائزته طعنات عدة، من حسن الحظ أنها لم تقتله. ولم يقنع بعض العرب أن محفوظ استحقها لجدارته فنغص عيشه واحال حياته إلى تململ دائم وغيظ وقهر، إذ لم تشفع له الجائزة ليصار إلى الإفراج عن رواياته الممنوعة في غالب أقطارنا العربية «الحصينة»، فكانت هذه الـ «نوبل» لمحفوظ لعنة من نوع آخر. ولعنة علينا أيضاً في معنى من المعاني.

ثالث العرب في مسيرة نوبل كان «الأخ» ياسر عرفات، إلا أنه لم يأخذها إلا عندما أصبح «الرئيس»، وهو أيضاً لم يشذ عن قاعدة اللعنة، فكان أن شاطره إياها، هذه المرة، رابين وبيريز معاً. وهي مشاطرة غير متكافئة: إثنان مقابل واحد. ودولة مقابل خيمة. وإذا كنا لا نأمل أن تتشابه أفعال اللعنة، فيصيب عرفات ما أصاب نظيره السادات، فعلى الأرجح أننا لن نتفاجأ مثلاً أن نسمع أخباراً سيئة آتية من غزة أو أريحا على شاكلة أخبار الأصوليين وأخبار الدول العربية كافة.

وإذا كانت هذه هي أخبارنا، فعلى عكس ما ينشد الجميع، نتمنى أن لا تلتفت الأكاديمية السويدية كثيراً إلينا حين تفكر في منح جائزتها في ضروب العلم والأدب والسياسة، على الأقل حتى نجد حلاً لنذير الشؤم الذي تمثله تلك الجائزة. ولأننا لسنا سيئي النية لا ننوي اتهام أحد من أعضاء اللجنة بإثارة الفتن، فلا يرشحنا إلا بعد هزيمة أو نكبة، ولأننا نميل إلى إدانة الذات، فإننا نطمئن الجميع بأننا لن نتهم إلا أنفسنا على ما جنته علينا عقدة نقصنا فحولنا كل شيء إلى صابون، إلى لعنة. فصار التديّن جماعات تعصب واغتيال، وصارت الحداثة قمعاً وبشاعة، والثقافة تهمة وشذوذاً، والسياسة موتاً والاقتصاد خراباً وجوعاً.

هكذا أضحت نوبل مفسدة للروح. إذ ما أن أعطيت الإشارة بأن في إمكان العربي الحصول عليها، حتى تبدلت الأمزجة والأهواء، وتبدلت الثقافة والكتابة، وبات نصب أعين الجميع، دخول التاريخ من بوابة استوكهولم والترجمة باللغات اللاتينية الحية. وبعيداً عن الغمز واللمز، وبصراحة التسمية، حين الكل عارفاً، وحيث لا تحتاج الصراحة إلى شجاعة كبيرة، فإننا نقصد بالتحديد أدونيس الذي تبدلت حياته ومكان استقراره وكتاباته الإبداعية وعلاقاته الاجتماعية وتحزباته ومواقفه، تبدلاً لا يسعنا حصره ووصفه، سعياً منه للفت النظر والحصول على الترشيح (الدائم) وصولاً إلى الجائزة.

شاء أدونيس أن يصرف جهداً ووقتاً في استمالة المستشرقين والمستعربين إليه، بل انه صدّق الدعاية العربية بأن اليهود ورضاهم وراء منحها، فأوقعته خطواته ومواقفه غير المدروسة في هذا الاتجاه في ورطات لا يحسد عليها. لقد سعى أدونيس أكثر من أي شخص آخر رأى في نفسه جدارة وكفاءة للحصول على الجائزة لكنها كانت في النهاية من نصيب الغافلين عنها. وهذه «شرشحة» تبعث فينا الأسى، لأن أدونيس أولاً وأخيراً وبأكثر من معنى، ممثل «شرعي» للمثقف والمبدع العربي، فجاء سعيه ذاك ليشكل جناية على نفسه بالدرجة الأولى ثم علينا. والناظر أو القارىء لشعره في السنوات الأخيرة يفهم ما نقصده، إنها نوبل التي تحولت ثانية إلى لعنة عربية، حتى قبل نيلها.

لقد تحول أدونيس من ذاك الشاعر الكبير إلى صائد جوائز فاشل، وتحولت الثقافة العربية إلى حفلات جوائز لا تعد ولا تحصر. تأملوا هذا التفريخ للجوائز التي تعلن يومياً في أنحاء العالم العربي، لندرك كيف أن كل شيء فعلاً أصبح صابوناً، أصبح لعنة.

من مآثر نوبل أيضاً، أن عرفنا غابرييل غارسيا ماركيز، ويا لطريقة هذا التعارف! فصار لدينا روائيون وروايات ماركيزية ممسوخة بامتياز، لم تتورع فيها الكتابة الروائية الممسوخة عن الطيران و «الواقعية ـ السحرية» إلى آخر حد. ولأن اللعنة لا تحل إلاّ إذا صدقناها، فإن تصديقنا كان كاملاً، ولم يجارنا أحد في ذلك. فنحن خلقنا نمطاً جديداً في الأدب. لدينا أدب نصح تسميته «نوبلي»، يكتب من أجل نوبل. أدب «عالمي» وأدب محلي، ومن صفات العالمية أن نكتب وفق «فورميلا»، وفق نماذج عالمية، كأقصر طريق إلى الترشيح.

من ديناميت نوبل وجائزته، وصولاً إلى خناجر وكواتم الغيب، مروراً بأدبائنا «العالميين» تخيم ظلال اللعنة والموت علينا، فيما العالم يعيش وينام هانئاً. فكل نوبل وأنتم بخير. □

إبراهيم صموئيل
قاص وكاتب من سورية



الصمت النبيل

سعيد حورانية الذي رحل بعد طول اعتزال

لا أحد يعرف، على وجه اليقين، لِمَ صمت سعيد حورانية، ذلك الصمت الطويل الملغز: الإقلاع عن كتابة القصة القصيرة، وهي الجنس الأدبي الذي برز فيه.. والابتعاد عن معظم الفعاليات الثقافية الدائرة إلى أن رحل في ٦ حزيران ١٩٩٤، مخلفاً غصة التساؤل لدى الجميع: قرائه وأصدقائه[1]!

أحد أقرب صديقين له، الروائي حنا مينه، يعزو أسباب صمته إلى رحيله القسري إلى موسكو، ذلك الرحيل الذي طال «ومع تطاوله يقع في دوامة نهر الغربة، ويكون بعدها، غرق هو الذبول بالنسبة إلى غرسة اقتلعت من أرضها، وزرعت في مناخ جليدي، يروح يجمد النسغ فيها صبراً، تحت وطأة ثلج يتكاثف، شهراً بعد شهر، وعاماً بعد عام، حتى يغتال الزمهرير الأقحوانة العندمية، فترجع إلينا وهي ليست هي، الماهية ذاتها، اللون ذاته، لكن نية الأزهار، على اسم القيامة المرتجاة، تفقد أهم مقوماتها: القدرة على العطاء بعد أن أصيبت الثقة بالكلمة بنكسة لابرء منها»[2].

هل حقاً صمت سعيد بسبب رحيله القسري الطويل إلى بلاد الصقيع، وابتعاده عن دفء بلاده ومناخاتها الثقافية، بحيث وجد الدنيا قد تغيّرت، حين عاد، ووجد نفسه قد تغيرت أيضاً؟!

صديقه الآخر شوقي بغدادي يقول عن صمته أنه «كان ظاهرة غريبة ليس من السهل تفسيرها، حتى بالنسبة إلي، أنا الذي كنت، لأمد طويل، أقرب الناس إليه»[٣].

وإذا كان بغدادي قد حار في تفسير ظاهرة صمت سعيد، رغم مشاطرته للكاتب معظم سنوات حياته وأسفاره وسجونه بل حتى عشقه (إذ عشقا معاً، كما يقول شوقي، فتاة واحدة) وتركنا معلقين على حافة التساؤل، فإن الروائي خيري الذهبي يخطو خطوة أكبر وأجرأ في تفسير الظاهرة، فيورد ملاحظة سمعها من يحيى حقي عن مبدع شاب: «إن رعيناه وزدنا في رعايته كان الخوف أن يصبح لبلابة متسلقة لا تستطيع الصمود للشمس والرياح، وإن تركناه لقدره كان الخوف من العطش وصخور الوادي والشمس أن تقتل واحدة من كل بذرتي مبدع محتمل» ثم يجيب (خيري) بصيغة السؤال: «هل كان احتفاء النقد المبالغ فيه، والذي يستحق شطراً كبيراً منه المرحوم سعيد، ولا شك، هل كان الاحتفاء والذي جعل منه نجماً مبكراً وقبل أن يعطي كل ما لديه السبب المباشر في خوف سعيد بعد عودته من موسكو عن إكمال تجربته الرائدة والجميلة؟ فقد كان الجميع يتحدث عن الكاتب الكبير والمبدع الكبير والأستاذ الكبير، فكيف كان لسعيد أن يعطي ما يتجاوز به هذه التسميات الكبيرة؟»[٤].

لقد رحل سعيد الآن، ورحلت معه أسباب صمته واعتزاله، تلك الأسباب التي لم يصرح بها يوماً لا على صفحات الدوريات الثقافية (إذ لم يجر معه غير حوار وحيد نشر في العام ١٩٨٨، وأعيد نشره في كتابه: عزف منفرد لزمار الحي) ولا في الجلسات الودودة مع أصدقائه الحميمين، كحنا مينه مثلاً، الذي طالما حاول أن يتقصى ويعرف بالحدس أو بالتصريح المباشر، ولكن من دون جدوى، مما دفعه إلى الكتابة في نهاية مقدمته قائلاً: «لا تسألوني، إذاً، إلى أي حد بلغ سعيد، الآن، في صمته، أو في مرضه الصمتي، فلطالما حاولت، وهو سليم، معافى، موار بالنشاط، أن أقرأ في عينيه موعد مغادرة هذا الصمت، فكان يكتشف محاولتي بلمحاته ويرد علي حتى دون أن أتكلم: «دع عنك هذه المحاولة يا حناي!» وقد أقلعت، مع الأيام، عن هذه المحاولة فعلاً»[٥].

سر ظل خفياً

حقاً، لِمَ لا ندع عنا ـــ كما رغب سعيد ـــ محاولات تقصي أسباب صمته؟ لِمَ لا ندعه يرقد بسلام مع أسبابه ونريحه من افتراضاتنا مادحة كانت أم ذامة؟ لِمَ لا نترك له هامش الحرص على إخفاء أسبابه وقد كان حرصاً بيناً!؟ أليس الحرى بنا أن نتوقف عند الظاهرة نفسها ـــ من دون البحث عن أسبابها والافتراء عليها ـــ لنتأملها ملياً؟ تلك الظاهرة السعيدية التي تحيلنا بقوة إلى الظاهرة المعاكسة لها تماماً: اللغو والثرثرة وحالات الإسهال في الكتابة!

فالصمت، على كل حال، جليل ونبيل على الدوام، أشحاً في قريحة الكاتب كان أم موقفاً وقراراً. غير أن المصيبة الكبرى هي في كتاب أبدعوا يوماً، وحازت أعمالهم الأولى على الإعجاب، ثم أصيبوا بنوع من الإسهال الكتابي، فما انفكوا داخل مكاتبهم يسطّرون ويدبجون، وقد جف ليس ماء قريحتهم فقط بل صخرها أيضاً، من غير أن يعيروا التفاتة لنقد ناقد أو ملاحظة قارىء، ولا أن يسمحوا بها إذا ما قيلت على مسامعهم، ساعين نحو نوبل أو نحو تشيرنوبل لا هم يدرون ولا أحد من قرائهم يدري!!

كان بمكنة سعيد طبعاً، لو أراد ورغب، أن ينشىء كلاماً في القصة وغيرها من الأجناس الأدبية، متكئاً على اسمه الذي حققه يوماً، كما يفعل غير كاتب يعيش بيننا الآن، لكنه صمت، فكان صمته، كظاهرة، فعلاً نبيلاً ومعلماً. أقول: نبيلاً، لأن الكاتب تعفف عن الصغار في زمن خسيس يتيح لكثيرين الاندلاق على الكتابة بما ملكت أيمانهم من ورق وأقلام. وأقول: معلماً، لأن ذلك الصمت يحفز الكاتب، أي كاتب، على أن يسأل نفسه ويعيد: متى أتوقف عن الكتابة؟ كما يحفزه على امتلاك الشجاعة ليقرر تلك اللحظة وفق طوعه إرادته وقراره. وهو على ذروة مجده.

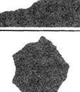
وكما لفت صمت سعيد الأنظار، وأثار التساؤلات، فعل أدبه الشيء نفسه فاستقطب حوله القراء وشد إلى مكانته اهتمام النقاد والأدباء على السواء.

في ثلاث مجموعات قصصية فقط (وعلى وجه الخصوص في مجموعتيه الأخيرتين) تبوأ سعيد مكان الصدارة عند قراء القصة القصيرة في سورية، وارتبط اسمه بها منذ مطلع الخمسينات وحتى رحيله العام الجاري مروراً بسنوات الصمت العجاف الطويلة.

كيف حدث ذلك؟ وعلى أي أساس؟ هذا من اختصاص

توقف عن الكتابة وهو في ذروة التألق





النقاد والدارسين الذين لفتوا الأنظار ــ هم أيضاً ــ بصمتهم وشحهم في تقديم الدراسات الاختصاصية الوافية لأدب واحد ما ذكرت القصة القصيرة في سورية إلا وذكر اسمه!!

ولم يكن سعيد وحده في ميدان هذا الجنس الأدبي، بل كان في جملة قصاصين قليلين رادوا للأجيال التي تلت هذا الفن[٦]، واتخذت نتاجاتهم في ذاكرة القراء مواقع لا تمحى على امتداد ما يقارب الخمسين عاماً، الأمر الذي تجدر دراسته وتحليله، خصوصاً أن اسمي اثنين منهم قد حملا على مجموعة قصصية واحدة لكل منهما: مواهب كيالي (في مجموعته المناديل البيض)، وفاتح المدرس (في مجموعته عود النعنع) والأخير اتجه نحو الفن التشكيلي، كما هو معروف، وأبدع فيه، إلا أن اسمه كقاص ظل حاضراً لدى القراء على الدوام!

أليس غريباً ألا تنال نتاجات وحيوات أولئك الرواد المبدعين من الدراسات والنقد ما يستحقون (ولا نال غيرهم بالطبع)؟ فإذا ما رحل رائد ــ كحسيب كيالي أو سعيد حورانية ــ هم نفر (معظمهم من الأدباء والصحافيين) لنشر خواطرهم الوجدانية هنا وهناك كما يجر فقير خلف نعشه خطى بضعة أصدقاء يشيعونه حفظاً لماء الوجه وصوناً لحرمة الموت ليس إلا!!

كذا كان الحال حين غاب، قبل عام، حسيب كيالي، وكذا حين رحل، مؤخراً، سعيد حورانية.. وكذا ــ مع بالغ الأسى ــ سيكون عليه الحال كما يبدو مع غياب القلة القليلة المتبقية من الرواد، أطال الله أعمارهم جميعاً!!

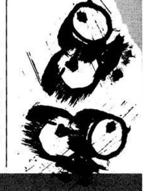
وكم كتب، بعيد افتقادنا لأديب أو فنان، عن مساوىء الإهمال، وعرض بالتقليد المشين: التجاهل خلال حياة المبدع، والتفاصح بعد رحيله... إلا أن شيئاً لم يتبدل كما لو أنه قدر أبدي!

أيتحمل النقاد والدارسون مسؤولية الحالة الثقافية الراكدة الآسنة التي نعيش؟ أبداً. أجزم أن لا. إذ هم ــ أيضاً ــ ضحايا الحالة، مثلهم مثل الأدباء والقراء على حد سواء!

ذاكرة القارىء

راد سعيد حورانية القصة القصيرة لا في الزمن فحسب، بل في القيمة الفنية لقصصه أيضاً[٧]. ونلمس ذلك في أكثر من قصة له طبعت في ذاكرة القارىء، وبقيت حية على مر الزمن، وعلى الرغم من القصص العديدة التي ظهرت بعد ذلك لقصاصين تلوا.

لقد جرد الكاتب القصة من ترهلاتها العالقة في قصص سبقته، انتزعها من فسحة الخاطرة الوجدانية ليقدمها عبر حدث، ووقائع واشتباك بين الشخصيات وتصعيد درامي يميزها كجنس أدبي عن باقي الأجناس. إنتبه سعيد إلى أهمية الافتتاحية في القصة فاختار اللحظة الأكثر توتراً لينطلق منها ثم يتفرع عودة للخلف أو مضياً إلى الخاتمة. تلك الخاتمة التي أولاها عنايته أيضاً، واعتبرها الأساس الذي يبني عليه قصته.



في قصة «.. وأنقذنا هيبة الحكومة ــ عام ١٩٥٦» يبدأ الكاتب من اللحظة المأزومة، لحظة التحقيق والتعذيب:

ــ «من هو؟

ــ والله ما أعرف حظرة الريس.. آخ.. وحياة الأنبياء ما أعرف!!

ــ اسمه؟

ــ ما أعرف.

شد البارودة يا شقير على رجليه، وهات غير هذه الخيزرانة».

من طلب الشرطي المحقق لخيزرانة أخرى، يدرك القارىء أي عذاب سبق أن ناله هذا البدوي المسكين، وبذا يختصر الكاتب الزمن ليضع القارىء في لب موضوعه عبر مفردة، أو جملة، أو بداية مختارة كما في قصته «المهجع الرابع ــ عام ١٩٦٠» التي تبدأ بـ«آآآه!!» منتزعة من أعماق الألم.

وعلى الرغم من مأسوية موضوعات قصصه، إلا أنه حرص على توشيتها بلمسات ساخرة، الأمر الذي أبعد القارىء عن دموع الميلودراما، وأفسح له في المجال ليتأمل القصة أو الموضوع بعقله، كما في «المهجع الرابع»، «أنقذنا هيبة الحكومة»، «عريظة استرحام»، و«الصندوق النحاسي» وللقصة الأخيرة هذه التي نالت الجائزة الأولى الممتازة في مسابقة مجلة النقاد العام ١٩٥١، قصة أخرى يرويها سعيد نفسه في الحوار معه فيقول: «أثناء الدراسة الثانوية كتبت بعض القصص المتدينة نشرتها في «المنار» ونشرت مسرحيتين في مجلة الجامعة. لكن أول قصة كتبتها من الاتجاه الجديد كانت «الصندوق النحاسي»، وقد شاركت بها في مسابقة النقاد فسطلتهم وأنا انسطلت لانسطالهم! كان المحكمون في تلك المسابقة: نزيه الحكيم وشاكر مصطفى وعبد السلام العجيلي وفؤاد الشايب. وقد شارك في تلك المسابقة أدباء سورية من الجيل السابق ومن جيلي، وبإجماع الأصوات منحت قصتي الجائزة الأولى، ولكنها وياللعجب! حجبت عني.. أتتصورون السبب؟ جاء في تقرير اللجنة: نرجو من تشيخوف ــ وكان ذلك هو اسمي المستعار الذي وقعت به ــ أن يدلنا على المكان الذي سرق منه القصة. وقد اعتبروا القصة مسروقة لأن مستواها وتركيبتها فوق مستوى طالب جامعة..!». ويرد سعيد على اللجنة متحدياً، وينشر الرد، وتصمت اللجنة، عندها يقول سعيد:

«شفت حالي فوق الريح وصرت أنزل إلى قهوة البرازيل وأتبختر». وبعدها يلتقيه نزيه الحكيم ويجري معه حديثاً مطولاً يقتنع من خلاله بأنه كاتب القصة، ويحاول إقناع فؤاد الشايب، فلا يقتنع، ثم يلتقي سعيد بفؤاد ويسأله: «ما بك يا أستاذ فؤاد... ترى أنني شاركت في عدة مسابقات ونلت أربع جوائز...» فيرد فؤاد قائلاً: «على رأسي. أخذت جوائز صحيح وأنت كاتب موهوب صحيح. أما هذه القصة بالذات فوالله إن في النفس منها شيئاً» وقد رحل فؤاد الشايب دون أن يصدق أن «سعيد» كاتب القصة![8]

وفي الواقع، فقد تفوق حورانية على نفسه في هذه القصة، إذ نسجها نسجاً محكماً، بارعاً، من السطر الأول في افتتاحيتها حتى الكلمة الأخيرة في خاتمتها، وذلك من خلال منمنمات في حياة شاب صغير في علاقته مع أمه، علاقة متوترة، غاضبة، عاصفة، تضطره في لحظة، أن يرميها بحذائه، هي الأم الشغيلة، الغسالة في بيوت النساء، التي تبذل كدها وسنوات عمرها لينمو ابنها ويصير طبيباً فيخجل من عمل أمه وهيئتها، إلى أن تموت الأم، ولا يبقى من ذكراها ووجودها غير صندوق نحاسي يفتحه الابن في يوم فلا يجد فيه سوى «صورة لشاب يشبهني، وأظن أنه أبي.. وشيء آخر، وغصصت بريقي.. حذاء صغير وسخ، هو نفس الحذاء القديم الذي كنت ضربتها به يوماً في إحدى ثورات غضبي».

هذه إحدى قصص سعيد التي لا تنسى، وهي مؤرخة في العام ١٩٤٩، غير أن لغتها، وأحداثها، وتنامي حركتها، وكثافتها تجعلها جديدة مع كل قراءة لها، قوية مؤثرة عبر تركيزها وتصعيدها للموقف المتوتر للشاب إزاء أمه، دون أي إلماح إلى خاتمتها، إذ إن رمي الشاب لأمه بالحذاء يجيء، في سياق النص، عرضاً، مندغماً مع جملة أفعال غاضبة كثيرة... غير أن الكاتب عرف بذكائه كيف يقفل القصة ويفتح قلوبنا لتضم كل أمهات الأرض.



الأيام الأخيرة

بعد صمت دام ثلاثين عاماً (المجموعة القصصية الأخيرة صدرت أواسط الستينات) وانتظار وتوق من القراء داما ثلاثين عاماً أيضاً إلى قراءة جديدة ما للكاتب، وبعد محاولات عديدة من الكتاب والأصدقاء والقراء لإخراجه عن صمته... صدر كتاب «عزف منفرد لزمار الحي». وضم مقالات وخواطر ومراجعات نقدية ومقدمات لكتب صدرت إضافة إلى حوار طويل مع الكاتب (وهو الوحيد الذي أجري معه خلال سنوات الصمت) ومسرحية بعنوان «صياح الديكة» وهي بفصل واحد.

يثير الكتاب السؤال عن الغاية من نشره، بعدما يزيد على ربع قرن اعتصم خلاله الكاتب بالصمت؟! فسعيد حورانية قاص أولاً وأخيراً. والمكانة الرفيعة التي حازها لدى القراء هي حصراً بسبب إبداعه في هذا الجنس وريادته له في سورية. ولكن هل يضير المبدع، أي مبدع في جنس أدبي، أن يصدر له كتاب يضم متفرقات من مقالات وخواطر وغيرها مما لا يندرج في حقل إبداعه؟ في خصوصية الحالة عند سعيد: نعم! فصمته الطويل كان موضوع التساؤل الدائم حين الحديث عنه، والدليل أن معظم ما كتب في رحيله كان أغلبه بلا استثناء عن مسألة صمت الكاتب.

أذكر ذلك لأقول إن إصدار الكتاب بدا محاولة غير ناضجة من صديق أو أصدقاء لإخراج الكاتب عن صمته وإنهاء حالة اعتصامه بأي شكل، وقد تكافلت في ذلك الإلحاحات من المقربين مع مرضه في أيامه الأخيرة! وأذكر ذلك لأقول إن سعيد حورانية، عندي، كان مضرباً عن النشر إضراباً إرادياً واعياً. ولو لم يكن كذلك، لما أعجزه النشر أبداً طوال السنوات التي مرت، مثلما يفعل غيره، بل ولربما فاقهم. وأيا كان، فقد تقرر إصدار الكتاب، أفلا نوليه العناية الكافية تقديراً لمكانة سعيد، وريادته، واحتراماً لصمته؟!

فقد جاء الكتاب مجموعاً جمعاً غير مدروس، لم يعمل المشرف — أو المشرفون — عليه في تبويبه، ولا تم تسجيل الهوامش الضرورية لمواده نظراً لتباعد أزمان كتابتها واختلاف الأحوال، ولا تضمن التعليقات والتوضيحات اللازمة، بل ولا ذيلت المادة بتاريخ نشرها ومكانه، وهو أضعف الإيمان!! وبعد هذا وذاك كله امتلأ الكتاب بالأخطاء المطبعية الغريبة التي تدل على أن أحداً لم يكلف نفسه حتى مهمة مراجعة النصوص وتصحيح أخطائها. !!

ما الغاية إذاً، من نشر الكتاب؟!

على أي حال، فإن أهم ما في الكتاب نص مسرحية الراحل «صياح الديكة»، والحوار الموسع، الغني، الممتع، والمفيد الذي أجراه القاصان حسن.م. يوسف ومحمود عبد الواحد، ففيه قطعة رائعة من لحم ودم الحياة سعيد حورانية كلها: نشأته، طفولته، شبابه، مغامراته، حياته الثقافية والسياسية العريضة، وصورة المرحلة التي عاش فيها بما لها وما عليها، وما اعتمل في ميدانها من صراعات واتجاهات وقوى أسست وتركت آثارها حتى المرحلة الراهنة.

لقد ولد سعيد في العام ١٩٢٩ ورحل في ٦ حزيران من العام الجاري، وبين هذين التاريخين أبدع قصصه فعلمنا وشق لنا الطريق لنعرف كيف نكتب.. ثم رحل بعد صمت طويل فعلمنا أيضاً وشق لنا طريقاً لنعرف متى نصمت.□

(١) أصدر سعيد حورانية مجموعته القصصية الأولى «وفي الناس المسرة» العام ١٩٥٣، والثانية «شتاء قاس آخر» والثالثة «سنتان وتحترق الغابة» بين العامين ١٩٦٣ — ١٩٦٥، غير أن كتابة المجموعتين الأخيرتين سبقت تاريخ نشرهما. وقد امتنع بعد ذلك عن النشر وربما عن الكتابة.

(٢) من مقدمة حنا مينة لكتاب سعيد حورانية «عزف منفرد لزمار الحي» الصادر عن وزارة الثقافة بدمشق عام ١٩٩٤، ص ٩.

(٣) شهادات نشرت في مجلة «الحرية» — العدد/٥٥٥/ تاريخ ١٩٩٤/٧/٣.

(٤) ملحق «نضال الشعب» الثقافي — العدد الرابع — ١٩٩٤/٧/١٢.

(٥) عزف منفرد...، ص ١٤.

(٦) منهم على سبيل المثال: حسيب كيالي، مواهب كيالي، شوقي بغدادي، حنا مينة، عبد السلام العجيلي، وقبلهم من الرواد الأول علي خلقي وفؤاد الشايب.

(٧) كما كان أحد المؤسسين البارزين لرابطة الكتاب السوريين، وتولى رئاسة الفرع السوري حين توسعت إلى رابطة الكتاب العرب، في حين تولى أمانتها العامة شوقي بغدادي آنذاك، وكان غائب طعمة فرمان وعبدالله العلايلي وحسين مروة ويوسف إدريس من المشاركين في مؤتمر رابطة الكتّاب العرب.

(٨) من حوار مع سعيد نشر في كتابه «عزف منفرد...».



الفتى الذي دعت عليه أمّه

سحبان أحمد مروة

«ومن اللطائف التي تذكر عن (عبد الرحمن) النقيب (رئيس وزراء العراق الأسبق) إنه كان، بعد تأليفه الحكومة الوطنية سنة ١٩٢٠، يردد كلمة الديموقراطية. (...) وقد زار النقيب ذات يوم أحد شيوخ العشائر المسنين، فسأله السيد عبد الرحمن إن كان يحب الديموقراطية ويريدها فقال الشيخ: «يا محفوظ قالوا لنا ازرعوا البطاطا فزرعناها، وقالوا ازرعو الباذنجان والفاصوليا فزرعناهما، فإذا أردتمونا أن نزرع هذه الديموقراطية فأجلبوا لنا بذورها ونحن نصدع في الأمر».

مير بصري[*]

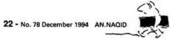
تمهيد:

هذه الملحمة، ولا أحد يعرف اسم مؤلفها، قديمة بل موغلة في القدم. إذا لم نعتبر الزمن وحدة ثابتة من دوننا. وإذا كان المؤلف مجهولاً، فإن مسرح أحداثها لا يمكن تحديده جغرافياً، إلا بعبارة وردت في نصوص أخرى تقول: «من الماء إلى الماء أقبّل حذاء إلهي» ومن الناقل القول بأن الله كان يتقمص شخص الحاكم أو لعل العكس هو الصحيح.

وبالطبع فإن ما بين يدي القارىء الآن، ليس إلا ترجمة أمينة نقدمها إلى قرّاء ومتنوري د.د.ت، (دولتنا الديموقراطية التقدمية). ليروا عظيم ما هم فيه من أمن وعز وبلهنية عيش في ظل أشرف وأعدل حكومات خص الرحمن بها عباده المقيمين بين محيط وخليج.

النص

الفتى، العاثر الحظ، الفتى
الذي صرخت أمه لما وضعته، الفتى
الذي أبصر النور ولم يبصر الطعام، الفتى
الذي كانت تبوسه سته وكأنها تعلق له طاسات هوا: أووم.. موق،، الفتى
الذي كان يتظاهر ضد الجوع والبرد ويهتف: وع وع واع، الفتى
الذي كان يلطشه أبوه على بوزه بالصرماية، دائماً، الفتى
الذي كان يأمره أبوه: سد نيعك يا ابن الكلب، الفتى
الذي كان يتضارب مع أولاد الجيران فيدميهم ويدمونه، الفتى
الذي تلقن وحفظ غيباً في المدرسة أسلوب كل أستاذ في السلخ، الفتى
الذي مات أبوه بعقصة حية في أرض معلمه، الفتى
الذي ماتت أمه بالفالج وسته بالقهر الشديد، الفتى
وظل وحيداً، الفتى



الذي لم يجد ميراثاً غير الدروب المشاع، الفتى
الذي بحث في الدوائر العقارية عن خريطة لقمة تركها أبوه، الفتى
الذي لم يجد في الدوائر الرسمية إلا التاجر والفاجر وقطاع الرقاب، الفتى
الذي حاول أن يعمل ولكنه «بلا خبرة» قالوا، ولا يعرف شيئاً، الفتى
الذي راح يبحث عن لقمة ليسد بها بوزه كما كان يأمره أبوه، الفتى
الذي رأته عاهرة فسألته، العاهرة سألت الفتى، الفتى
أيها الفتى إلى أين أنت ذاهب أيها الفتى؟ الفتى
اللقمة التي تبحث عنها لن تجدها ولو طلعت روحك، يا فتى
فالحكومة لما خلقت الأشياء، يا نور عيوني، يا فتى، الفتى
خلقتها على مقاس أفواهها يا أيها الفتى، الفتى
وخلقتنا على مقاس أدبار وأفواه موظفيها يا فتى، الفتى
وخلقت أشياء أخرى على مقاس أدبارنا وأفواهنا، يا معثر يا فتى، الفتى
قال الفتى، تنهد ورفع رأسه. متحسراً تكلم الفتى، الفتى
أهلي ماتوا وأنا لاحق بهم، أنا المشحر المعثر أنا الفتى، الفتى
الجوع ظلي والخيبة هويتي أنا القليل الحظ أنا، الفتى
لا أعرف معنى للحياة بل لا أعرف الحياة أنا، الفتى
سر الحياة مكتوب على لقمة، هكذا قيل لي أنا، الفتى
مصمصت العاهرة بشفتيها وقالت: «جحش هذا الفتى»، الفتى
اللقمة التي يبحث عنها لا تصلنا إلا من وسيع فروجنا، الفتى
بليلة، ذات نكهة، ممعوسة، نجسة، جحش هذا الفتى، الفتى
خبزنا من عرق فروجنا، آه ما أجحش هذا الفتى، الفتى
تصْ.. تصْ.. تصْ.. ما أبلد هذا الفتى، الفتى
يبحث عن سر الحياة، الفتى
حياتنا أضواء أخمدت وأرواح همشت، وسعال كثيف البلغم، الفتى
ما أتيس هذا الفتى، الفتى
هو لو وجد الحياة، فلن يجدها، الفتى
لن تكون حياة تلك التي تعطى للفتى، الفتى

....
....
....

النص مشوه، ولكن يفهم من السياق، إن العاهرة بعد أن تمصمص بشفتيها، وتشعل سيكارة نيكوتينها أقل وقطرانها أقل ونكهتها حقيقية تتوج المتعة وتكملها. وبعد أن تسحب نفساً وترقع ثلاث سعلات متواصلة ذات خشة، ثم تطرقع بعلكة تشيكلس وهي علكة ممتازة ذات نكهة خاصة كما قيل عنها في لوح ترجم حديثاً، وانها كالبيانات السياسية تطرقع وتفرقع وتعمل بوالين حلوة جداً جداً جداً، وهي من صنع بلاد برأ، وقد كتب عنها كتاب عظيم أسمه «الحداثة والاصول بين تشيكلس والمصطكى»، وبعد أن تنفخ العاهرة بالوناً تذبذب لسانها فيه، تسند كتفها إلى حائط وتنظر إلى الفتى مولياً:

عظيم، قالت العاهرة، جسيم خطأ الفتى، الفتى
لقد ولد، فأية جسارة وأي حمق، ارتكب، الفتى
جاء يفعل ماذا؟ وهو ابن صفرين وعلامة طرح، الفتى

صدر للمؤلف «سمر الإخوان في ليالي رمضان» عن رياض الريس للكتب والنشر - لندن - بيروت ١٩٩١.

(*) أعلام السياسة في العراق الحديث - مير بصري - رياض الريس للكتب والنشر ١٩٨٧.



لو انه ولد مثلنا لكان استفاد قليلاً، الفتى
لكنه . . .
(النص مشوه).

— ٢ —

كان الفتى يبحث عن لقمة، الفتى
عن لقمة في سلة قمامة كان، الفتى
غارقاً كذبابة سكرى في القمامة كان، الفتى
كان يهمهم ويدمدم متحمساً، الفتى
سمعه حاد الأذنين، السيد حاد الأذنين سمع، الفتى
السيد حاد الأذنين، صافي المقلتين، سمع رأى، الفتى
أمسكه بكماشة، سلامياته نظيفة، من قفاه، الفتى
السيد حاد الأذنين، صافي العينين، أمسك الفتى، الفتى
إمشِ معي، السيد صافي العينين، حاد الأذنين، فصيح القول، أمر الفتى، الفتى
أنت موقوف. إمشِ معي، السيد قاطع الأمر، أمر الفتى
قليل الكلام، بليغ القول، رقعه لبطة للفتى، الفتى
إمشِ ساكتاً، قال حذاء السيد للفتى، الفتى
مشى الفتى والكماشة تضغط على خناقه، الفتى
. . . .
(أربعة أسطر مطموسة كلياً ولكن العلماء يستنتجون من السياق أن الفتى قد وصل) ووصل الفتى، الفتى
و. . . . ل. . . . الفتى

— ٣ —

ادخل الفتى، الـ(ـفـ)ـى. . . . ، الفتى
ألقت به الكماشة أمام مكتب فعثر على نفسه هناك، الفتى
رفع رأسه فرأى الانوناكيين، الانوناكيين رآهم، الفتى
قضاة الموتى، آلهة العالم السفلي، رآهم، الفتى
رأى الانوناكيين يحيطون به، رآهم الفتى
في عالم الداخل مفقود والخارج ابن قحبة، رآهم، الفتى
بجلده، بوجعه، بورم عينيه، بنجوم الظهر، رآهم، الفتى
أمةً مجتمعةً متحدةً عليه، رآهم، الفتى
خلفهم رأى عبارة، عبارة شاهدها الفتى، الفتى
بجميع حواسه، رآها، الفتى
رآها، قرأها، قرأها، قرأها، قرأها رآها، قرأها، استوعبها، الفتى
Lasciate Ogni Speranza Voi Ch'entrate
سين. . . . . (الـ)ـفـ(ـى)
جيم. . . . انو. . لله. . . ، (الفتـ)ى
و. . . . .
ثم. . . . .

عاوووووه.....
تعالى.....، الفتى
و... نعرف..، الفتى
كل شيء.... عمـ(ـيل)، أمبريـ(ـالية)، الفتى
إنبطاحي، رجـ(ـعـ)ي، أخو... موطة، الفتى
ثم....
يا بياه..... آآآآآو.....، الفتى
.....، الفتى
حرام، قالت العاهرة، الشوط بربع مثقال، حرام أقل، الفتى
... ووووه،.....، الفتى
وضاع الفتى، الفتى، الذي كان فتى، الفتى

ـ ٤ ـ

حق القضاء الذي فرضه ملك الملوك، صاحب الجبل على الفتى، الفتى
لقد رقد الفتى ولن يقوم ثانية، الفتى
الفتى لن يقوم مرة أخرى، الفتى
لقد قهره العدل الملكي، نكح أم الذي اخترعه، الفتى
رغم طيبة قلبه، ولطيبة قلبه، لن يقوم ثانية، الفتى
نمتار، المصير التعس، التعثير المطلق، السخام الأزرق، جثم على الفتى، الفتى
نمتار الذي لا يد له ولا رجل، الذي لا يشرب ماء ولا يأكل خبزاً، ركب على الفتى، الفتى
عاد إلى عناصره الاصلية، ذوبوه في الأسيد، الفتى
تعلم أن الولادة من تنك، وان الموت الطبيعي ترف بورجوازي، الفتى
إن الموت في حادث سير من ذهب وأحجار كريمة، الفتى
عاد إلى أهله وأترابه، فوجد عناصر راجعة كعناصره، الفتى
عناصر كثيرة، تعلمت مثله، وجدها، الفتى
وجد انداده الكثر، الفتى
الفتى الذي لم يكره مولاه الحاكم، الفتى
لم يكره لأنه كان مشغولاً بجوعه وفقره، الفتى
بل قال أنا جوعان، أنا....، الفتى
الفتى الذي......
الفتى الذي....
...... يا شحاري على الفتى، الفتى
هنيأ لأمة ماتت وماذاقت حسرته، الفتى
.........، الفتى
وعاش سيدنا ومولانا وحامي حمانا وقاهر أعادينا ورافع رأسنا كما يرفع أشياء أخرى، قائدنا المفكر عنا، المقرر مصائرنا، الكاتب فكرنا، المنظم أحوالنا، المؤسس لعدالتنا، قائدنا عاش يعيش يا.
.....

«تمت الملحمة»

ملاحظة: العبارة الإيطالية هي لدانتي تقول: «أيها الداخلون اطرحوا عنكم كل أمل» وهي عبارة منقوشة على باب الجحيم. □



ديزي الأمير
قاصة وكاتبة من العراق

السيرة الضائعـــة

رجاء النقاش يخفي رسائل الشاعر محمد المهدي مجذوب إلى ديزي الأمير

ماذا حلَّ برسائل الشاعر محمد المهدي المجذوب؟

سؤال يبدو غريباً أن أطرحه على القراء. فكيف لهم أن يعرفوا مصير تلك الرسائل؟ تعرفت بالشاعر المجذوب حينما كان عائداً من بغداد ١٩٦٤ بعد اشتراكه في مؤتمر الأدباء العرب الذي عقد فيها. التعارف حدث في بيت الملحق الثقافي السوداني ضرار صالح ضرار الذي كان يحمل لقب ملحق ثقافي بجدارة عالية. وجمع في دعوة العشاء تلك عدداً من الأدباء العرب.

لم أكن أعرف الأستاذ محمد المهدي المجذوب ولم أكن أدري أنه الأمين العام لاتحاد الأدباء في السودان. في تلك الجلسة عرفت هذا عنه وكان في غاية اللطف مع كل الحاضرين ومتحدثاً لبقاً واسع الثقافة.

مكث المجذوب، سأذكر اسمه نسبة إلى عائلته لأن اسمه الطويل يتطلب تكراراً للألفاظ نفسها، مع أن كلمة المجذوب بمعناها الخاص لا تمثل عقلية وذوق ورهافة الشاعر. فليعذرني الشاعر الكبير رحمه الله إذ أذكر اسمه على هذه الشاكلة وأنا أحمل له في نفسي كل التقدير والاحترام. مكث المجذوب في بيروت فترة ورأيت أن أرد الدعوة للملحق الثقافي الأستاذ ضرار والسيدة قرينته، فدعوت من جملة من دعوت من الأدباء الشاعر المجذوب.. ثم انتهت الدعوة وانتهى اللقاء وسافر الشاعر إلى بلاده.

بعد فترة وجيزة، وصلتني رسالة سميكة كبيرة عليها اسمي وعنواني (الحازمية) فقط. لا أدري كيف وصلتني الرسالة بهذا العنوان المختصر جداً. ولكن شاءت الأقدار أن تصل الرسالة. ولعل وصولها بهذا العنوان الناقص هو السبب في استمرار ورود الرسائل إلي. كانت الرسالة تحمل شكراً شديداً لا أستحقه، لأن الشاعر أكد في رسالته على كل معالم البيت وخاصة غرفة الجلوس، وذكر أنواع الطعام التي قدمت وخاصة الشاي العراقي اللذيذ وتمنى أن أجيبه لأؤكد له وصول الرسالة.

بدلاً من الكتابة إليه اتصلت بالأستاذ ضرار وطلبت منه أن يشكر الشاعر لرسالته الكريمة، وقلت له إن الأفضل أن يكتب لي إلى عنواني في السفارة العراقية. لم أعنِ أبداً أنني أريد منه أن يستمر في الكتابة، وكان هذا خطأ مني فهو لم يدرِ أني كنت لا أطمئن إلى استلامي الرسائل التي تصلني إلى البيت لأنها قد تفتح وتقرأ وقد تختفي. أقول إنه لولا طلب تغيير العنوان، كما أظن، لما توالت الرسائل بشكل متدفق لا يصدق.

حدث أن التقيت الأستاذ ضرار فسألني عن أخبار الشاعر، فاستغربت كيف عرف أنه يراسلني، فقال إنه يصر على إرسالها إلى البيت وبالعنوان الناقص لأن اسمي على حد تعبيره هو عنوان كامل.

رسائل رجل غريب

مرت الأيام وزاد تدفق الرسائل من السودان أو من أي مكان يتواجد فيه الشاعر ويلح في كل رسالة أن أجيبه.

أنا لم أكتب إليه لأني لم أكن أكتب رسائل للرجال أبداً خاصة أني لا أعرف الشاعر معرفة حميمة أو عميقة وأخاف أن تتواجد رسائلي لدى رجل غريب فكيف أكتب وأنا العراقية المحافظة المتزمتة لرجل لا هو صديق ولا قريب!

رسائله الطويلة جداً والمتقاربة، فيها تفاصيل دقيقة كأنها سيرة ذاتية بالرغم من أنه لا يعرفني إلا من خلال لقاء مجاملة حدث بالصدفة. في مؤتمر الأدباء الذي عقد في القاهرة ١٩٦٨ التقيته وعاتبني بمودة ولطف وتواضع ولم أدرِ بماذا أجيب وحسبت أن الرسائل ستنقطع بعد ذاك، ولكنها زادت وطالت وتقاربت أكثر بتفاصيل خاصة عن نفسه ومحيطه.

سنة ١٩٦٩ عقد مؤتمر الأدباء في بغداد. جاء المجذوب إلى بيروت وسافرنا منها جميعاً اللبنانيين والمتواجدين في لبنان في طائرة خاصة للخطوط الجوية العراقية. كان المؤتمر ناجحاً جداً فالشهر نيسان وربيع بغداد جميل مملوء عطراً. حملنا من بغداد في قطار الأدباء إلى البصرة. وبعد انتهاء فترة المؤتمر امتدت الضيافة لمن يشاء من الأدباء المكوث فترة أطول في العراق. أحداث هذا المؤتمر بتفاصيلها الدقيقة صارت لفترة طويلة مادة رسائل المجذوب بعد عودته إلى السودان. وهكذا كنت ألتقي الشاعر في المؤتمرات فتتحصل لديه مادة طويلة للكتابة. كتب عن أدباء أعجب بهم وآخرين لم يعجب بهم بأسلوب ظريف مؤدب جداً.

وحينما لا يكون هناك مؤتمر، يحدثني المجذوب عن طفولته وشبابه ونضاله السياسي وبلده الذي يجب أن ينتقد كل السلبيات فيه، فأحس حماسته لوطنه الذي يريد لسلبياته أن تزول.

تدريجياً بدأ المجذوب يحدثني عن حياته الخاصة وبيته وعائلته وعدم رضاه عن الاستمرار في الالتزام بتقاليد اجتماعية لا يؤمن بها. كان الشاعر المجذوب تقدمياً صادقاً وشاعراً كبيراً وصديقاً يكتب ويعتب على عدم الرد عليه ثم يعود إلى الكتابة والمراسلة. كنت أتساءل إذا أراد المجذوب أن ينفّس همومه الذاتية والعامة، فلمَ اختارني أنا ليقول كل ما قال؟

هو لا يعرفني ويقول لي كل ما يجول في أعماقه من اهتمامات سياسية عالمية ومحلية قانونية، تراثية، شخصية، عاطفية! ثم سمعت من بعض الصديقات أنهن يتلقين رسائل منه، وكم أفرحني هذا الخبر! إذاً لست أنا الوحيدة الجاحدة حينما لا أجيب وهو يحدثني عن همومه. ولم أتساءل أو أحاول أبداً معرفة موقفهن من رسائله. هل يجبن عليها؟

كنت أعرف الرسالة الآتية منه. الخط واضح والمغلف كبير، سميك كثيف محشو بأكبر عدد ممكن من الصفحات. وأظن أن بعض الناس عرف أنه يراسلني، لعلني قلت هذا لأحد مبدية استغرابي ولكن الذي أتذكره أنه وسّط صديقاً ليطلب مني أن أجيب على رسائله. أنا لم أكن أقصد سوءاً وارتحت عندما عرفت أنه يكتب لغيري ولم أحس أنني أسيء التصرف إذ لا أكتب له. لا أدري إذا كنت قد احتفظت بكل رسائل المجذوب فهي من الكثرة بحيث لم أحصها ولكني وضعتها في كيس كبير منفصل عن رسائل أخرى.

طبيبة نفسية!

قبل فترة معرفتي بالمجذوب كنت قد تعرفت بالناقد المصري الكبير رجاء النقاش. والنقاش يهتم جداً بمعرفة الحياة الخاصة للأديب إذا أراد الكتابة عنه. فكان يلومني كثيراً إذ أنفي أحياناً، أو غالباً، أن لدي رسائل من الأدباء أو أغير الموضوع

منذ وصول الرسائل إلى النقاش لم أسمع منه ولا عنه شيئاً.

كي لا أتطرق إلى أمور عاهدت نفسي على عدم ذكرها حفاظاً على الأمانة. كنت ألتقي بالصديق رجاء النقاش وأفراد أسرته في بيروت وفي مصر. فأخوه المرحوم وحيد كان الصديق الذي آلمني كثيراً رحيله، وكنت أعز زوجته السيدة فاتن، ثم زوجة الأستاذ رجاء الدكتورة هانية الجميلة الوديعة. خلال وجودهم في لبنان، كنا نلتقي كل يوم وكذلك في القاهرة وفي بغداد أثناء المؤتمرات والمهرجانات. واستمرت الصداقة وعمقت بعد سفر آل النقاش إلى قطر، ثم استلام الأستاذ رجاء رئاسة تحرير مجلة الدوحة. وأذكر أنه طلب مني أن أكتب كل ما يخطر في بالي ففعلت، وكنت أحسبها مجلتي. وعرفني رجاء بعدد كبير من الأدباء وكذلك فعلت زوجته فعرفت صديقاتها. وكان يرشح لي رجاء أسماء أدباء لأدعوهم إلى بغداد، إذ كانت لي هذه الصلاحية، وكل أصدقائه من خيرة المفكرين والمبدعين.

سألني رجاء يوماً عن رسائل المجذوب. وجاء السؤال بعد عدة أسئلة حول أدباء آخرين، فغيرت الموضوع، ولكن حينما جاء ذكر المجذوب سألته لِمَ يسأل عنها؟ فقال أنه يريد أن ينشرها ويعلق عليها. فهذا الشاعر الكبير مظلوم ولم يكتب عنه ما يستحقه. وأن اهتمامه هو يبدأ من الخاص لينطلق منه إلى العام. وذكرني بأن فدوى طوقان أعطته كل رسائل أنور المعداوي، فنشرها في كتاب مع تحقيق وتعليق. فأجبته إذا كان تعليقك على رسائل المجذوب سيكون مثل تعليقك على رسائل المعداوي فالأفضل ألا أعطيك إياها. ضحك وقال لا.. هذا لن يحدث لأني أعرف نفسيتك وأعاهدك أن التزم بما تطلبين من شروط. قلت له: الشرط الأهم هو أن لا تذكر اسمي فلا أحد يمكن أن يظن أن المجذوب يكتب كل هذه الرسائل إلي وهو لا يعرفني معرفة جيدة فأنا أظنه متعباً يريد البوح لأحد، وبالصدفة اختارني ليقول لي ما يريد. فهل من الوفاء أن أنشر أسراره؟ أجابني رجاء: هذا هو الأهم في الموضوع، لأن المادة التي أرسلت لك هي أسراره التي أتعبته بحيث صار مستعداً أن يقولها لمن يثق بهم، حتى لو لم يعرفهم جيداً. إعتبري نفسك طبيباً نفسياً باح له واعترف مريض في حاجة إلى العلاج. أجبته أني سأفكر في الموضوع ثم أخبره عندما أصل إلى قرار.

طالت فترة التفكير سنوات، وتبادلنا أنا ورجاء الرسائل حول موضوع المجذوب، إذ أصرّ رجاء على ذكر اسمي ليدل على تعب المجذوب ومعاناته الخاصة وإحساسه بالوحدة، خاصة انه كان في كل الرسائل يذكر أني لا أكتب إليه ويطلب مني الإجابة. فكرت.. ووصلت إلى أن الأمر معقول، ولكني أردت التأكد من صحة ما أظن، فأرسلت رسالة قصيرة مقتضبة أشكره فيها لثقته بي وأقدم تحياتي لزوجته وأولاده وأتمنى له دوام الصحة والعافية. كان رده غاضباً إذ حسبها إهانة أن أجيب على كل رسائله الطويلة الكثيرة برسالة رسمية مقتضبة وصارت رسالتي تلك مادة جديدة لرسائله الطويلة المتوالية.



رجاء النقاش يصمت

في تلك الفترة توفي المجذوب وسمعت الخبر بعد مدّة غير قصيرة من حدوثه. وعاود رجاء النقاش الكتابة ومحادثتي تليفونياً طالباً الرسائل، فضلت عدم إرسال المكاتيب لخوفي من ضياعها في البريد، وحال لبنان على ما هي عليه، والرسائل من الكثرة بحيث تلفت الانتباه. فطلب أن أرسلها بيد صديق أثق به.

ثم.. مرت فترة وجاء الصديق بلند الحيدري الشاعر المعروف إلى بيروت، فاستشرته في الأمر، فضحك من خوفي وتزمتي وطلب أن أعطيه الرسائل ويبعثها هو بالبريد المسجل من لندن. وبريد بريطانيا دقيق مضمون فلا يمكن أن تضيع وعاهدني أنه لن يقرأ شيئاً من الرسائل. كتبت إلى رجاء لأخبره بما جد عليّ، فأرسل لي برقية يطلب فيها بإلحاح وبالشروط التي أضع شحن الرسائل، ويشكرني مقدماً لهذه الخطوة.

قبل أيام كنت أقلب بعض الأوراق القديمة التي بقيت في بيروت بالصدفة، ولم آخذها إلى بغداد عندما انتقلت إليها. فعثرت على البرقية مما جعلني أفكر ثانية في ما حدث للرسائل.

وصلت الرسائل إلى رجاء وكتب يشكرني ويؤكد أني سأكون «عند حسن ظني به» كل هذا كان قبل حوالى العشرين سنة.. ومنذ وصول الرسائل إلى النقاش لم أسمع منه ولا عنها شيئاً غير كلمة الشكر تلك. وجاء الصمت واستمر. وكنت أكتب إليه مراراً أسأله عما جد في الموضوع، ولا يجيبني وأستغرب هذا الموقف من صديق مثل رجاء النقاش. أرسلت له مع أصدقاء سافروا إلى قطر رسائل تسأل ولا من مجيب. فقررت أن أصمت وأقاطع الصديق رجاء وأنسى أننا كنا صديقين في يوم ما.

سكنت بغداد أواخر ١٩٨٥ وبالصدفة التقيت رجاء النقاش سنة ١٩٨٨ أو ٨٩ لا أتذكر تماماً وكان واقفاً في بهو فندق الرشيد. جاء بغداد ولم يتصل بي وهذا أمر غريب لأنه كان يعلمني قبل مجيئه إلى بيروت بزيارته. ترددت قبل أن أقوم بأية حركة تدل على رؤيتي له، ولكن كونه ضيفاً في بغداد وهو الصديق القديم العزيز فلماذا لا أسلم عليه وأدعوه وواجبات الضيافة عليّ كعراقية تفرض ذلك؟ ألتقي برجاء لأول مرة وأنا في الوطن وهو ضيف على هذا الوطن ولا أسلم عليه ولا

أدعوه!

لا أدري كيف اقتربت منه، وما أن رآني حتى تقدم هو أيضاً، والتقينا. سألته عن الأسرة ولم أذكر أية كلمة عتاب، بل سألته عن الموعد الذي يناسبه لأدعوه وقد صار لي بيت في بغداد، إلى العشاء أو الغداء كما يحلو له ويلائم وقته. فأجابني أن أعطيه رقم هاتفي ليراجع مواعيده ويخبرني في أقرب فرصة، ثم قال إنه مسرع لارتباطه بموعد عمل ومشى إلى الباب وهو يكرر: سأتصل بك.

وحينما لم يتصل في اليوم التالي، سألت عنه في الفندق فعرفت أنه سافر صباحاً إلى القاهرة. إنني بكلامي على هذه الأحداث أراجع الماضي وأندم لِمَ لَمْ أستنسخ الرسائل وأحتفظ بالأصلية لأنها أرسلت لي ولم ترسل لرجاء النقاش. ولكن رجاء أقنعني بأنه سيكتب كتاباً عن المجذوب وسيعتمد على هذه الرسائل الخاصة ليتحدث عنه كشاعر كبير مهم فهل أنا المخطئة؟

ضمير معذب

حينما قررت دار الطليعة نشر رسائل الأدباء إلى أصدقائهم، كتب إلي الدكتور بشير الداعوق طالباً إرسال أية مجموعة أشاء من رسائل الأدباء ليطبعها في داره. ودون أي تردد أجبته برسالة مطولة أني أقسمت أن لا أنشر رسائل الأدباء مع أنها خدمة مهمة لهم، تتيح للباحثين كتابة رسائل دكتوراه أو ماجستير عنهم. والأمر هذا يخدم الأدباء أصحاب الرسائل ولكنه يسيء إلى سمعة المرسلة إليها الرسائل. وأنا لست مستعدة أن يساء فهم قصدي فألام، وليعتب عليّ التاريخ كما يشاء. ثم تذكرت رسائل المجذوب التائهة، ففكرت لِمَ لا أطلب من الدكتور بشير وهو صديق لرجاء النقاش أن يرسل له الرسائل أو يرسل له ما حققه منها أو كتبه لينشر في دار الطليعة؟ ورويت للدكتور بشير مختصرة عن كيفية وصول الرسائل إلى الناقد رجاء النقاش.

كنت أحس أني أقدم خدمة للشاعر المجذوب الذي أهمله النقاد ونسيه الناس وهو الإنسان الفاضل الدمث الوفي المتعب المحتاج إلى بث همومه العميقة. فهو قد كتب في شعره تاريخاً للسودان ولكن رسائله كانت الأصدق والأوضح والأهم. وقد ضاعت هذه الرسائل، فما المانع من إعادة البحث عنها؟ كانت أمانة لدي وفرطت في الأمانة. أليس واجباً أن أعطي هذه الرسائل حقها من الاهتمام وليس فيها أبداً ما يخجل المجذوب بل على العكس، فهي تصور حسه الإنساني والوطني والثقافي العميق؟ ولما كانت البرقية التي أرسلها لي النقاش قريبة مني فقد أرفقتها بالرسالة.

كان جواب الدكتور بشير أنه كتب إلى رجاء، ولكن، لم يتلقَّ جواباً ونصحني أن أعود فأكتب له أنا وطبعاً لم ولن أفعل.

رجاء النقاش كان صديقاً عزيزاً مقرباً هو وكل أفراد عائلته الغالين عليَّ، ولكن الماضي مضى وأنا أؤمن بعدم إمكانية أرجاع الماضي.

ولكن السؤال الذي يلح عليَّ، ماذا حل برسائل الشاعر السوداني الكبير محمد المهدي المجذوب؟ وماذا أفعل لأسكت ضميري عن عدم التمسك بالأمانة والتفريط فيها؟□

(*) برقية رجاء النقاش التي يحض فيها القاصة ديزي الأمير على إرسال الرسائل.

RADIO ORIENT VIA O.G.E.R

شيشي ا سب٢٥٩ قتال٨٨٧ يفصا٣٢٦
جلا ء يت قعسس ٤٦٠
الدوحه ٤٦ ٢٢ ١٥١٠ مكرر

السيده / ديزى الامير
بيروت شارع الحمراء المركز الثقافي العراقي

شكرا وتهنئه على المجموعه الجديده أرجو التكرم بسرعه ارسال رسائل المجذوب وسالتزم بكل ما تطلبين عند نشر سارسل لك رساله مفصله بالبريد ارجو ان تتكرمي بسرعه ارسال الرسائل دون انتظار وصول رسالتي اكرر الشكر والتهنئه
رجاء النقاش

اكرر صح

يحيى جابر

..حريم اللغة

كأنني

أخط آخر نجمة حبر
أقطف ما خربشته في مقهى، أو مطبخ، وألملم ما دونته في هواء
أنا الذي فقد رصيده وبعض عمره
على طاولة كتابة، أنسحب كخاسر ولا شيء يستحق الرثاء
أخط ما تبقى في نبعي الذي يجف، حيث وقتي ضيق، والحياة أقصر من تنورة ابنة الجيران
كأني فقدت موهبتي، وقدرتي على كتابة أخرى، حيث الطريق إلى ذاكرة، سأفقدها بعد غد
متروكاً لمصيري، مهملاً لقدري، كحصان جريح، يُرجى له رصاصة رحمة أو لمسة ملاك.

كأني...
حين أكون وحدي، مع قلمي وهذا الورق، أتوّج نفسي أمبراطوراً، قائد جيش
حين أتوحد تماماً، أصبح الشعب والجماهير... وكلما دق أحدهم الباب عليّ، أبكي انهيار قلعتي، وحدتي، عزلتي التي أعشق.

حين أكون وحدي

كم من حفلة إعدام أحضّر، وأزهق روح كلمة ما، تمردت، أعلقها، أرجمها، وثمة شعوب من الحبر تركع لي
أخبط، وأرصّ صفوفاً، أشطب، أطلق جيوشاً جائعة وتصبح أوراقي مدناً مفتوحة للنهب والحرق والغرق والاغتصابات الجماعية
أبتهج بزعيق الحروف لي، وأنا وحدي الذي يكتب
وكم نجوت من خيانة أقرب فاعل، وحزنت على مفعولٍ به.

أنا سيد الكتب الصفراء، خارج في نزهتي بينها، حيث الوحوش المروّضة، الوحوش العجوز بلا أنياب
أدخل إلى حريمي من الكلمات، وأختار واحدة، اثنتين، عشراً يعزفن ويتعرين لأجلي وأقول:
أنقليني يا حروف الجر، في عربة من أحصنة، وكم أخاف من فاعلٍ مجهولٍ يترصدني في الظلام.

أنا وحدي، حيث سجائري، بقايا حريق على معركة حروفية
أنا المتزوج من جميع النساء المتشحات بالأزرق والأسود.



أخطف عروساً ليلة دخلتها فتهتف لي:
أيها الأجمل حلمت بك
يا أحلى من عريسي، لك بكارتي، إفتح الباب
إفتح الكلام، يا سيد الكلام.

على طاولتي أخط وأكتب،
أطلق وأرمل... حتى السيدات كان وأخواتها العوانس، أبهن أبهى جنودي ليمنحوهن حناناً وأخبار معارك، ثم يفتلون عضلاتهم أمام إن وأخواتها الغيارى.

لماذا نشعر بقوتنا وفحولتنا حين نكتب؟
لماذا لا نسيطر إلا على هذه المساحة، هذه الحقول البيضاء؟
نثق بما نكتب ونحس ونصدق أنفسنا
هكذا أقود بين يدي حروفاً ناقصة، مخنثة بشعرها الطويل وأقراطها، وكم من الغلمان سقطوا على السور بين أيدي البرابرة

نحن أقوياء في عزلتنا، لحظة تدوين وتحبير، نرغب طيراناً
ونطير فعلاً، نكتب بقوة الرعشة التي تمنحنا إياها الكلمات
وحدي الأمير والملك على شعبٍ من النقاط والفواصل
وكم أكره الهمزة التي لا تؤتمن على سر، طموحة إلى كرسي، وكم زلت قدمي وأربكتني
أنا الخائف من خطأ، من غمضة عين، من وشوشة في ظلام اللغة
كلما قتلت همزة، هبّت أخرى
أقلب الحروف، أجردها من ثيابها الداخلية، وكم ارتعبت من فاعل رأيته مصروعاً بخنجر نائبه. وكم اكتشفت في مخدع لغتي نسوة كثيرات:
حسناء من إسطمبول، أميرة من فارس، جارية من بلاد الغال والبارحة رأيت سيدة من نيويورك.

أيتها اللغة
عليك السلام، أيتها الحروف اللواتي كبرن في السن، وانسحبن إلى وادي الجذام

وأقصد الكلمات التي دخلت إلى المتاحف والمصحّات، وكم من مفردات عاقر، فقدت نسلها... فلنتبنّ أطفالاً آخرين من الجوار..
أتحسر على جملة عنيدة ماتت عطشاً قرب نهر
«إرحموالغة عزيزة... ذلت»
رددت ذلك، لامرأة نيويورك، تلك الأجنبية الشقراء الساكنة إلى جواري، أصغيت إليها، وقفت أمام مرآتها، فقدت بعضي، خرجت مرعوباً من العربية..
كم أنا ضعيف أمام لغة الأجانب
كم قبّلت تلك الشقراء سراً... أنا المعمم بالنقاط والمنوّن بالضمّات
من يضمني؟

عانقيني يا لغة العرب
يا لغة مجنونة، مشعثة الشعر، حافية القدمين تتسولين على الأبواب، أندلس وبغداد وشام
«تعالي إلى حضني، واهدئي، لك العصر والكلام»
صدقيني، أنا الذي تنازلت عن العرش لصديقي الوزير طائعاً
إنزويت إلى أقوب كوخ، تزوجت ابنة الحطّاب التي عرفتني بدورها إلى صديقتها صاحبة الحانة والتي قدمتني إلى أولاد الشوارع
ومن يومها اختفيت في الأزقة والحارات، مطمئناً إلى الناس أو لغة الناس
وبين عمر وآخر، أطمئن، وأقرأ، وأتذكر ما جرى معي في مخدع اللغة، حيث أمهات الكتب، أولئك العجائز الشمطاوات اللواتي كشفن بختي وقلن: هذا الضال سيقطف نار اللغة الأشهى من الناس والناس وكلام الناس.

كنت وحدي أكتب كسيد، كإقطاعي على حصانٍ بين قرى
وحين دق الباب وفتحته، تطلعت خلفي فرأيت قلعتي قد ذابت وانهارت، عندها علمت أنني ملك على ورق وأن الوجع للجميع والكتابة لواحد أحد. □



(*) من كتاب «نجوم الظهر» يصدر ضمن سلسلة «كتاب الناقد» عن شركة رياض الريس للكتب والنشر - بيروت، لندن.

معاذ الألوسي

فنان ومعماري من العراق



الطابع الإيحائي للعمارة العربية والإسلامية

الخطابة



«إن جوهر المحاكاة في الفنون هو تصوير الواقع، بالتشبه أو الاستعارة وإن من أكبر وأكثر الأخطاء شيوعاً هو الخلط بين التشبيه بالمحاكاة وبين التشبيه بالنقل الحرفي»[1].

كواتيمر دي كونسي (١٧٥٣ م)

«كثر الكلام على البعد الرابع، فبعض الكلام نابع من فهم وبعد نظر، والبعض الآخر قد لا يكون كذلك، وبغض النظر، ولكوني عشت باحثاً بإخلاص عن تجانس الأشياء، ومن خلال ممارستي ثلاثة فنون، العمارة والرسم والنحت، فقد تمكنت بدوري من التعرف بذلك البعد، فالبعد الرابع هو التحرر اللامحدود الذي يتولد لدينا من جراء السعادة الطاغية التي تتملكنا، تلك السعادة التي يخلقها التناغم والتوافق في ما بين مكونات العمل الفني»[2].

لوكوربوزية (١٨٨٧ - ١٩٦٦)

أصبح من البديهي القول أنه لا يمكننا الاستغناء عن الماضي عند البحث عن حلول للمشاكل القائمة في عمارة وفنون الحاضر. فمن غير المعقول هدر تراكم معرفي غني أزاح لنفسه موقعاً مميزاً في حضارة الإنسان، ولا يمكننا كذلك الوقوف بجمود واحتراز الموجود بالنقل الصرف من دون إضافة ولا إغناء، إن حاضرنا، سيصبح بعد فترة هو الماضي، والتواصل المعرفي الطبيعي يفرض أن يكون للحاضر تأثيراته في القرارات المستقبلية لبني البشر.

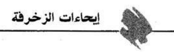
إن للحاضر في العالم العربي والإسلامي دوره في الإغناء والإضافة، فهو جزء مهم من حضارة الإنسان المعاصر، على الرغم من خصوصيته الأصيلة، في إغناء وإسعاد البشر. وليس من الممكن التعرف بتلك الخصوصية من دون سبر غور الفكر المكوِّن له والتواصل الحضاري فيه.

إن أهم ما في الفنون العربية والإسلامية لهو اتصافها دوماً بالتواصل والاستمرارية والحيوية فهي كالشعر العربي القديم الذي ما برح في اعتزازه وقوته حتى في أيامنا هذه. وبعض الأبنية الشاخصة والأعمال الفنية ما زالت رغم مرور مئات السنين عليها تتمتع بقيمتها الجمالية والفنية وكأنها أعمال فنية معاصرة، لها التأثير نفسه باستمرار. وتفتقر كثير من فنون العالم إلى هذه الخصوصية الفذّة، ما عدا الكلاسيكية منها، والسبب الرئيسي في «استمرارية» جمالية الفنون العربية والإسلامية هو شموليتها، فهي نمط معيشي إنساني، وهي لغة حية تستجيب للقيم الإنسانية المختلفة على مر الأزمنة والعصور، وبخاصة لكونها من صنع أناس ذوي معتقدات واحدة وروحانيات مشتركة أزلية.

في الصفحات هذه سيتم التركيز على القيم الجمالية والفنية المشتركة التي أوجدت عمارة وفنون العرب والمسلمين وأكسبتها خصوصيتها وجماليتها اللتين قد لا تكونان متوافرتين في فنون العالم وبالقوة نفسها كما في الفنون العربية والإسلامية.

والفنون العربية والإسلامية، على الرغم من وضوح معالمها الشمولية المكونة، فهي ذات سمات محلية خاصة بالمكان، تعبر عن التزام العرب والمسلمين بالفهم الإسلامي لتاريخهم وأبعاد وجودهم في هذا العالم. فالمعتقد إذاً هو البذرة التي منها انطلق الفكر ليضيف ويبدع. والعرب في تشييدهم لفنونهم الجديدة، كان في إمكانهم رسم تصورهم للكون أجمعه بشمولية في التفكير مما جعل من عملية الإبداع في العصور الإسلامية المتعاقبة عملية اجتماعية وجماعية وليس عملية فردية، وللسبب نفسه افتقرت الحضارة الإسلامية إلى «الفن المقدس» و«الفن الكوني». فجميع الفنون فيها واحدة، لها القدسية ولها الانتماء الخاص بمجتمعها، ومن ذلك الغموض المبطن الرامز إلى علاقة البشر بالخالق والبشر بالخير، وبخاصة من خلال الإشارات والأحاسيس اللاواعية والتي هي ما وراء الأشكال والخطوط. كل هذا الترميز حدا بالفن إلى التحرك في الصورة المباشرة للعمل الفني بغرض هز الحواس النبيلة، وليس الحواس البدائية، والممارسة والمشاركة في العمل الفني (كما يقول لوكوربوزيه) وبغرض التحرر والسعادة القصوى. فالفنون الإسلامية لم تكن يوماً لمخاطبة الكسالى من المفكرين وإنما لرفع الخمول عن المؤمن باحتوائه أجواء الفن وانطلاقه في الروحانيات اللامتناهية.

نعرض في ما يلي القيم الجمالية المكونة للفنون العربية والإسلامية. حيث إن تلازم هذه القيم والأوجه المختلفة لتلك الفنون هو الخصوصية التي تنفرد بها الفنون العربية والإسلامية، لذلك يصعب تصنيفها معمارياً أو فنياً بشكل مجرد. فالقيم التي سيأتي ذكرها هي قيم شاملة عامة للفنون العربية والإسلامية.



إيحاءات الزخرفة

«المكان» في الفنون العربية والإسلامية، هو الحيز النفعي (في العمارة) أو السطح والمساحة (في الرسم والزخرفة والخط). وهو يختلف اختلافاً جوهرياً، في كل معانيه، عن «المكان» في الفنون والثقافات الأخرى. فعلى الرغم من كونه نتاج التكوينات الهندسية (البنائية) منها والفنية الصرفة، فهو ذو خصوصية تنفرد بها الفنون الإسلامية والعربية. فقد عرفه الجرجاني بما يلي: «هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم الحاوي»[٣].

هذا التعريف يكاد أن يكون شاملا. فهو ذو روح، كونه باطن الشيء وهو مجرد بقدر ما هو منطبق أي أنه ملموس و / أو محسوس، وهو ذو جوهر طبيعي فيزيائي لكونه يأخذ شكل الجسم الحاوي له. فهو إذاً، يعطي ويبث الإيحاءات والإيماءات أي له معانٍ تضاف إلى معانيه، أو أبعاده، الهندسية. فقد يكون مجسماً في العمارة بثلاثة أبعاد هندسية، أو يكون مسطحاً في الرسم والزخرفة والنحت ـ ببعدين هندسيين، وقد يكون وهمياً ناتجاً عن الإيماءات التي يبثها كما هو واضح في الشعر والكتابة والخطابة، إلا أن له في جميع الأحوال نقطة ارتكاز تؤشر وتدل عليه منها تنطلق المقاييس الخاصة به.

يقول برنارد هويت وهو من كبار نقاد العمارة في الوقت



الحاضر: «إن المكان في العمارة الإسلامية والعربية يعتمد في مفهومه ومضمونه على مقدار ما يؤثر بصرياً وعلى وضوح معالمه الهندسية ونظام ترتيب تكويناته وترتيب نسبه الهندسية وإيحاءاته الزخرفية»[1].

إذاً فهو ذو تكوينات ذات خصوصية ونسب مختلفة، وهذه النسب والتكوينات تقوم بصرياً بمخاطبة المراكز المدركة في عقل الإنسان، فهي إذاً إيماءات وإشارات وموجات بصرية تؤدي دوراً مرسوماً لها. فالمكان في العمارة العربية والإسلامية فعال وموجب ذو تحريك دائم. وهذا التحريك ناتج من كونه يحمل معنى معيناً، ويؤدي دوراً معيناً (مؤشر) كجزء من منظومة أدوار مختلفة، ينتج منها كلها بتناغمها وتناسبها الحاصل الفني العام، لذا تفقد الفنون العربية والإسلامية صفة التضاد بين مفرداتها وتعتمد كلياً على التناغم والتكامل بين المفردات المكونة لها. أي أن التضاد الموجود في الفنون الأخرى الناتج من وجود الفعل بجوار السكون، ووجود السالب بجوار الموجب غير موجود في العمارة والفنون الإسلامية، لذلك فإن للفراغات وللأحجام الصماء أدواراً مهمة بدونها لا يكتسب العمل الفني معناه.

هذا «المكان» ذو خصوصية بسبب كونه نتاج أبعاد بمقاييس هندسية إنسانية وبزخرفة تنضوي تحت منظومة شاملة واحدة، تومىء وتوحي على شكل موجات بصرية متعاقبة، لغتها مخاطبة المراكز المدركة في عقل الإنسان، التي تراكمت فيها المعرفة الوافية بالمعتقدات والروحانيات، إنها نتاج الترعرع في المحيط. أن أهم ما في هذه المخاطبة هو استكشاف موقع الإنسان في وجوده ضمن المنظومة أكان بالتعبير الفعلي (في العمارة: موقعه من المبنى) أم بالتعبير المجازي أي موقعه من الفعل أو الزخرفة باعتباره مخاطباً «مؤشراً إليه».

لذا فإن هذه الإيماءات تنبع دوماً من داخل المكان وليس من خارجه، وتبعث «منه» وليس «إليه»، فهي ليست خارجية. لذلك ابتعدت الفنون العربية والإسلامية عن «الفخفخة» (الادعاء الخارجي) والبطركية والتخليد، وابتعدت عن إثارة حواس الفرد البسيطة الغريزية وتخلصت من كل ما يؤدي إلى الفخامة المقصودة، كتحوير المنظور، والتلاعب بالمقاييس والنسب، واستعمال الخدع البصرية الأخرى كالتركيز على المهم وترك الأقل أهمية باعتبار أن الأقل أهمية هو ملحق، دوره تهيئة الأجواء المحدثة للصدمة والرجة البصرية. ففي العمارة والفنون العربية المكان كله، بأجمعه، مهما تكرر أو أعيدت أحداثه فهو يتكامل ويتناغم وهو جزء مهم من الكل، وهنا الفخامة. من هذا المنطلق لم ترفض هذه الفنون التكرار إذا جاء على مستوى تكرار المفردات الصغيرة أو العنصر المكون للمفردات، فالتكرار هنا ما هو إلا وسيلة أما الهدف فهو الحصول على ناتج فني نهائي، بغض النظر عن تكوين المفرد المكرر، وعلى الرغم من كون هذا المفرد ذا دور مهم إيجابي في إعطاء الناتج النهائي صيغته النهائية. هذا الدور هو جزء من المنظومة الشاملة الواسعة، ضمن حركة مستمرة وقوية وساطة الاتصال فيها هي استمرارية الإيقاعات المنتظمة في جميع أوجه التكوين. فكل تفصيل أو ركن يلقى صداه في ما يجاوره، والمكونات تترتب ويعاد ترتيبها، إن كانت في الأبنية أم في اللوحة، هذا الترتيب الذي أساسه التكامل والوحدة. وعند التلاعب بأحد هذه الأمكنة أو بإحدى المفردات المكوِّنة، بما يخالف النهج الهندسي المتعارف عليه فإن التكامل يتلاشى وتنشز الإيقاعات البصرية جميعها ويفقد العمل صيغته الفنية.

الابتعاد عن النحت

من جراء هذه الجدية والإخلاص في الالتزام بمعنى المكان باعتباره البطانة الداخلية للجسم، إبتعدت الفنون العربية والإسلامية عن النحت بمعناه المتعارف عليه وتوصلت إلى صيغة نحتية خاصة تختلف في مفهومها عما هو متعارف عليه في النحت العالمي، فالنحت بمعناه العالمي كتلة زائحة لمكان، غير حاوية للبطانة، إيماءاتها ناتجة من الإشارات الخارجية. فلو أخذنا جدلاً بمفهوم النحت هذا لحدث التضاد والمنافسة. وعلى الرغم من كونها من المعايير الجمالية المتعارف عليها، فهما غير موجودين في العمارة والفنون العربية والإسلامية. فالتضاد والتنافس يحدثان من جراء القبول بمبدأ التلاعب بروحية المكان وإعطاء الفرصة للانطلاق في تفسير الإشارات حسب الأهواء الخاصة «الفردية»، وهذا غير مستحب أو مقبول في فنون الإسلام.

لهذه الأسباب ولأسباب أخرى (كالتخلص من الأيقونية والوثنية)، إبتعدت الفنون الإسلامية عن النحت فأصبح ذا معنى آخر. إذ بات النحت بحد ذاته جزءاً لا يتجزأ من المنظومة المكوِّنة للمكان، ووسيلة مهمة جداً في بث الإشارات والإيماءات الروحية، واضحاً كالخطابة في إشاراته التي تنم على معنى المكان. فمن خلال تصاميم تيجان الأعمدة والكوى وزخرفة القباب الداخلية وبواسطة التلاعب بالضوء والظل والضياء (أسوة بالعمل النحتي المتعارف عليه) تم ابتداع تكوينات متصلة تتكامل فيما بينها، وعلى مختلف المستويات، مكونة بذلك وحدة بنائية تصبح جزءاً لا يتجزأ من بنية المكان نفسه، إضافة إلى انضوائها تحت المنظومة الهندسية العامة للفنون. بذا، من الممكن التعرف بنفعية المكان بوضوح: فالخط والزخرفة في المنابر والمحاريب في عمارة المساجد،

(١) كوزتيمر دوكونسي - مقالة حول المحاكاة في ١٩٢٣ - المأخوذة من «ENCYCLOPEDIE METHODIQUE DU PANCKOUCKE» ARCHITECTURAL DESIGN VO. 58, NO. 9▼10. 1988.

(٢) LE CORBUSIER. THE MODULOR, FABER 1951.

(٣) التعريفات للجرجاني أبو الحسن محمد علي - دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٨٦.

(٤) BERNARD HUET, REGENERATIVE APPROACH TO MOSQUE DESIGN, MIMAR 11, 1983.

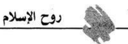
(٥) ROB KRIER, ON ARCHITECTUR, ACACDIMY EDITIONS, ST MARTIN PRESS 1982.

(٦) ISSAM EL SAID, GEOMETRIC CONCEPT IN ISLAMIC ART, WORLD OF ISLAM FESTIVAL 1976.

وصناديق الموتى في الأحرمة وشواهد القبور والنافورات وتيجان الأعمدة الثرّة في القصور وما شابه، ما هي إلا لغة نحتية لها مدلولاتها الخاصة بها.

لا بد من الإشارة إلى أن هذا المنطلق هو نمط فكري التزم به الفنانون المسلمون بصورة عامة وشذوا عنه ـ إلى حد ما ـ متقصدين في عمارة الجوامع الخارجية، ابتداء من ملوية «جامع المتوكل» والمآذن الأخرى وعلى الأخص الجوامع الفاطمية في مصر وجوامع المرابطين في شمال أفريقيا وجوامع العثمانيين، فاستعاروا التعريف العام المتداول للعمل النحتي وذلك لإعطاء الإشارات والإيماءات الروحانية الخارجية في عمارة المساجد، فقد تم بث هذه الإشارات من الخارج أيضاً أي من المكان الحاصل من مسار الخط الخارجي والمحدد به. وبالرغم من عدم الالتزام بالقاعدة فإنه لم يكن خروجاً عن المعتقد والنهج، فالمساجد والجوامع هي بيوت الله يؤمها المسلم للتآخي مع أخيه المسلم من خلال التعبد في صلاة الجماعة، لذلك عوملت المفردات المكونة للجامع وخصوصاً المئذنة والقبة بصورة نحتية مع الابتعاد عن «الفخفخة»، ومن دون الإخلال بالقيم الجمالية الإسلامية.

بذلك تخلصت المدن الإسلامية والعربية من التناقض المستمر الحاصل بين العمل النحتي وبين النسيج المديني المعهود في المدن الأخرى، فمنذ القدم اعتبر النسيج المديني نفسه خلفية للعمل النحتي في المدينة وخاصة النحت التشخيصي، وبدأ التصادم والتناقض البصري من جراء عدم السيطرة على المقاييس المكونة للمكان والناتج من تواجد عملين فنيين مختلفي المعاني. فأحدهما يحوي المكان (العمارة) والثاني يزيح المكان (النحت)، ومن هنا وخوفاً من التشويه نجد أن العمارة اتجهت نحو المحاكاة وتركت التجريد، في حين ترك النحت المحاكاة واتجه إلى التجريد[5].



روح الإسلام

لم تقتصر الفنون العربية والإسلامية في أي فترة على استغلال عناصر مبتكرة ابتكاراً عفوياً. بل إن العناصر المكونة لهذه الفنون في العمارة والتصوير والزخرفة والخط، إنتظمت في نظم هندسية ثابتة متعارف عليها عرفت وما زالت تعرف «بالأصول والموازين».

تتسم الأصول هذه بالشمولية، وتنضوي تحتها جميع نتاجات هذه الفنون، في كل الأوقات وفي كل المناطق الجغرافية المؤمنة بروح الإسلام. وما الشعر والموسيقى وتصميم المكان في العمارة إلا وسيلة قياسية متكاملة تحددها هذه المعايير التصميمية والنسب الهندسية، وتشكل هذه الأصول، إحدى

القيم الجمالية الأصيلة للفنون العربية والإسلامية، ويُستند إليها استناداً كلياً في إنتاج المفردات الفنية جميعاً[٦].

على الرغم من وجود عصور مختلفة تنتمي إليها الفنون، وتسمى باسمها، لكل منها صفاتها الخاصة (كالفنون الأموية والعباسية والأندلسية)، وعلى الرغم من وضوح الخصوصية - في كل منها - وتنوع نتائجها، إلا أنها كلها نتاج هذا «النهج الهندسي الموحد»، فهو نهج لا يقتصر على زمن معين، أو محل معين، ولم يكن يوماً صرعة من الصرعات سيطرت على الفكر الفني العربي والإسلامي في فترة ما، بل هو نمط تفكير وأسلوب حياتي نابع من توحيد المعتقدات والتواصل الروحي بين المسلمين. وقد أدى هذا التواصل النابع من جراء تراكم الموروث والمشاركة في التاريخ، أدى إلى تحقيق الوحدة والانسجام والحفاظ على الطابع المميز لمختلف الفنون.

إن الأصول والموازين وعلى الرغم من حدتها وصرامتها فهي مرنة لم ترفض التقنيات المختلفة ولا البيئات المختلفة للأمة الإسلامية باختلاف موادها المكونة وجغرافية أقطارها، لكنها في النهاية احتفظت بأصولها الثابتة.

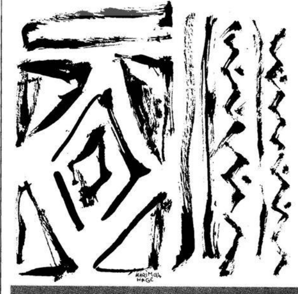
إن هذه الأصول والموازين هي «مقاييس» هندسية غير عددية (ليست حسابية) تعتمد على الرسم الهندسي فقط وتستخدم الأدوات الهندسية البسيطة (المسطرة والبركار أو الفرجار) فقط في تحقيق مدلول هندسي بحت، تحقق لجميع أوجه الفن. إنه مدلول نسب أبعاد هندسية مُثلى، نحصل عند الالتزام به على علاقات هندسية مريحة وإنسانية، هي العلاقات والنسب التي تتصف بها الفنون العربية والإسلامية، ومن هنا تتناسق جميع أوجه العمل الفني وتتناسب مكوناته وتنضوي تحت ممارسة ذات أساس فكري موحد.

إن أهم ما تشترك فيه الفنون العربية والإسلامية، هو اعتمادها على الخطوط الواضحة. فهي - أسوة بالفنون الأخرى - تعتمد على الخطوط في تكوين معالم العمل الفني، إلا أنها تنفرد عن غيرها من الفنون بإيضاح هذه الخطوط وجلاء معالمها. إن هذه الصراحة في التكوين، واعتماد هذا التكوين على العلاقات المثلى بين الخطوط، ما هو إلا نسق هندسي، فالخط في هذه الفنون يعبر عن اتجاه، ويؤدي في حركته إلى تحديد الأمكنة والحجوم، ويعبر عن المضمون، ويقيم العلاقات في ما بين المفردات المختلفة، وبالتالي فهو أصل المعايير الهندسية المكونة للعمل الفني. وبما أن للخطوط هذه اتجاهات معينة، فهي لا بد أن يكون لها نقطة بداية وارتكاز. فالمركز النسبي مهم جداً في الفنون العربية والإسلامية. فمن خلاله، (وإن كان في بعض الأحيان غير مرئي)، يتم التواصل بين مختلف أوجه التكوين الفني. ولا بد هنا من مقارنة هذه الخصوصية بالفكر الإنساني العالمي والنظرة العالمية للفنون: «يقسم أفلاطون الشكل إلى قسمين: شكل نسبي والآخر مطلق. فالأول موروث من محاكاة الأشياء الحيّة وطبيعة الصور المقلدة هذه الأشياء الحيّة، والثاني هو الشكل الهندسي المطلق المتآلف من الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح الصلبة»[٧].

ويقول هربرت ريد عن بليك: «إن القاعدة العظيمة والذهبية للفن كما للحياة، هي أنه كلما كان الخط المحيط أكثر تحديداً وحدّة وبروزاً، كان العمل الفني أكثر كمالاً، وكلما كان أقل بروزاً وحدَّة عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال والإهمال»[٨].

فالخطوط المكونة والأشكال الهندسية الأساسية في الفنون العربية والإسلامية هي تعبير صادق ونقي عن العمل الفني، بقدر ما تبتعد عن الصيغ التي قد تؤدي إلى التشويش، كالالتجاء إلى الاجتهاد العفوي و «الاستفراد» في الإبداع والخروج على القواعد المتعارف عليها.

إن الأشكال الهندسية الأساسية ما هي إلا ممارسة فعلية، فالمربع المطلق والمجرد هو قبلة الإسلام ونقطة المركز منه، والطواف حول الكعبة الشريفة هو الدائرة، والسعي بين الصفا والمروة هو خط مستقيم وواضح. في الوقت نفسه، إن ممارسة هذه الفرائض بما تحمله من معانٍ روحانية وقدسية جليلة، فإنها تنسق هندسياً وبنظام صارم ونقي وصريح. هذا التصرف الروحاني للإنسان المسلم أغنى مركز الإدراك في عقل الإنسان المسلم بموروث معرفي هندسي بسيط. إنه إحساس لا واعٍ



بالتكوين الهندسي للمكان ولقدسيته.

إن الخط المستقيم والمربع والدائرة (المثلث هو واسطة الانتقال من المربع إلى الدائرة وبالعكس)، هذه الأشكال الهندسية الأساسية والبسيطة في الوقت عينه، هي أصل مكونات جميع الأعمال الفنية الإسلامية بأوجهها الحضارية المتكاملة[9].

الجديد في هذا النسق الهندسي هو كونه شاملاً ونهجاً متكاملاً. إنه صارم لا يقبل التصرف العشوائي، ومرن يقبل التقنيات المختلفة والحجوم والمقاييس المتنوعة. وهو مدلول هندسي نسبي صرف (لا أبعاد له) متكون من المربع والدائرة وأقطارهما (المثلثات). ويختلف «المدلول» الهندسي في الفنون العربية والإسلامية عن غيره ليس بانفراده وإنما بخصوصيته. فقد تواجدت مدلولات تصميمية متعددة على مر الأزمنة.

ففي وادي الرافدين ارتبط المكان والزمان ورُمز إلى كل منهما بمتوالية عددية يوازيها شكل هندسي. فالمكان والزمان عند السومريين ينقسم إلى ثلاثة أقسام: السماء، وهي مكان الإله، والأرض، وهي مكان البشر، والعالم السفلي وهو مكان الأموات. تقابل هذه الأمكنة الأزمنة الموازية لها: فزمان الإله هو الاستمرار الأبدي، وزمان الابتهال والإيقاع والتعبد للبشر، وزمان اللارجعة للأموات. ورُمز إلى المتوالية المكانية بالمثمّن وبالمتوالية العددية الثمانية، ورمز إلى الزمان بالشكل الخماسي وبالمتوالية العددية الخماسية[10].

وكذلك لم يفت فناني وادي النيل إيجاد المدلول الخاص بهم، وهو مدلول يعتمد على توالي المربعات الذي التزم به في التصوير والنحت والبناء المصري[11].

عمارة العبيد

واستعان المصممون الغربيون بالمدلولات الهندسية والعددية فقد صاغ فتروفيوس (٣٠ - ٤٦ ق. م) مدلولاً أصوله نابعة من أبعاد وحركات جسم الإنسان. وهناك مدلول المعمار الفرنسي الكبير (١٨٨٧ - ١٩٦٦ م) لوكوربوزيه ذو النسب العددية الناتجة من إيجاد تناسب بين أبعاد جسم الإنسان وبين نسبه الذهنية. إلا أن جميع هذه المدلولات التصميمة لم تتصف بالشمولية المتكاملة التي يتصف بها المدلول العربي الإسلامي الهندسي.

إن أهم ما في المدلول الهندسي كونه يستوعب أوجه الشكل الفني. فهو عضوي وهو في الوقت نفسه مجرد ومطلق يُعتمد عليه في إيجاد نسب وأبعاد التكوين. وقد اكتسب «عضويته» من شموله الدائرة والمربع، أي الخطوط المستقيمة والمنحنية على حد سواء. ففي حين أنه استُعمل في رسوم وزخرفة قصور سامراء العضوية الأصل، فقد شكل أساس تخطيط أقواس وبناء مسجد «أبي دلف» وجامع «المتوكل» وقصر الأخيضر وقصر المشى وواجهات مدرسة المستنصرية.

إنفرد المدلول بكونه ذا قابلية على إبداع التكوينات الشكلية جميعها وبأنه يستجيب في تكوين الأشكال لتلك التي قسمها أفلاطون إلى هندسة مجردة وأخرى نسبية (محاكية للطبيعة). تتلاقى وتتوازن هذه التكوينات في العمارة الإسلامية على الدوام على خلاف عمارة وفنون العالم، حيث يقوم نوع من الفصل بين الشكلين في كثير من الأحيان، يرفض أحدهما الآخر، يتباعدان ويتقاربان في الصيغ الفنية المختلفة. فالشكل العضوي ساد في فنون الباروك والركوكو والآرت ديكو، ورُفض في العمارة الحديثة (وفي البنائية الروسية) رفضاً مطلقاً. فالعمارة الحديثة نشأت أصلاً من الرغبة في التخلص من المحاكاة العضوية في تراكيب العمل الفني، وصولاً إلى مطلق مجرد، على العكس من العمارة العربية التي تستعمل فيها الأشكال الهندسية المجردة لخلق علاقة داخلية متحركة بين الكتلة الصامتة وبين الخطوط البنائية والتراكيب الهندسية الحاوية للفراغات.

من هنا اكتسبت الفنون العربية والإسلامية إحدى خصائصها الفنية، ألا وهي ارتباط الأشكال الهندسية المجردة بالأشكال النسبية - الطبيعية مكونة قيماً جمالية واحدة شاملة أساسها التناغم والانسجام.

لم تخلُ يوماً (العمارة والفنون العربية الإسلامية) من الزخرفة باعتبارها مصدر أحدى القيم الجمالية المكونة لها، وقد انتشرت على امتداد جميع الفترات الزمنية (تاريخياً) وجميع المناطق التي انضوت تحت راية الإسلام (جغرافياً)، (وحتى عندما كان يضعف الالتزام بها) وذلك لأنها ذات سمات غنية وثرية. وفي بعض تلك المناطق التي كانت تفتقر إلى هذا الثراء الحضاري، كوسط أفريقيا مثلاً، فقد تم تطوير زخارف «إسلامية» خاصة ببيئة تلك المنطقة. وقد احتوت تلك الزخارف على الإيماءات والإيحاءات الروحية التي تتصف بها فنون الإسلام. إذاً فالزخرفة لم تكن يوماً قيماً جمالية دخيلة على فنون الإسلام، ولم تكن نوعاً من الإضافة التي غرضها الإغناء، بل كانت جزءاً لا يتجزأ من تكوين العمل الفني الأصلي بصيغته الأصلية المتواجدة، لذلك فعندما تغيب الزخرفة أو يستغنى عنها أو تتغير معالمها، تتغير معالم العمل الفني نفسه، فيوحي بإيحاءات مختلفة لا علاقة لها بالأصل.

وقد تتغير في العمارة، النفعية والوظيفة المتوخاة من المبنى.

فزخارف المساجد بحكم الوظيفة، تختلف في إيحاءاتها عن زخارف القصور والمدارس والحمامات، حتى ولو كانت هذه الشواخص تعود لفترة زمنية واحدة وإلى موقع جغرافي واحد،



(٧) هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية - بغداد.

(٨) المصدر نفسه.

(٩) KEITH CRITCHLOW, ISLAMIC PATTERNS, ANALYTCAL AND COSMOLOGICAL APPROACH THAMES AND HUDSON 1976.

(١٠) زهير محمد حسن، عالم الزمان والمكان عند قدماء العراقيين، مجلة سومر، المجلد ٤٦، المؤسسة العامة للآثار - بغداد ١٩٨٦.

(١١) S. GIEDION, THE BEGINNINGS OF ARCHITECTURE, PANTHEON 1957.

(١٢) D. TALBOT RICE, ISLAMIC ARCHITECTURE, THAMES AND HUDSON 1977.

(١٣) MICHEL ROAF, AL UBAID HOUSES AND TEMPLES. مجلة سومر، المجلد ٤٠ - دائرة الآثار العامة - بغداد ١٩٨٤.

(١٤) محمود شكري الألوسي، بلوغ الأرب في أحوال العرب، شرح الأستاذ محمد بهجة الأثري، مطابع دار الكتاب العربي ١٩٣٨.

(١٥) المصدر نفسه.

(١٦) صباح جاسم - التنقيبات في مستوطنة جيرة، إمارة دبي، مجلة سومر، المجلد ٣٦، سنة ١٩٨٠.

(١٧) ROBERT JENSEN AND PATRICIA CONWAY, ORNAMENTALISM, POTTER 1982.

وخير مثال على ذلك هو اختلاف زخارف جامع المتوكل في سامراء عن زخارف قصور سامراء عينها، وتشابه هذه الزخارف الخاصة بالقصور بالزخارف المشابهة التي وجدت في جزيرة اختامارا في بحيرة وان في أرمينيا[١٢] والتي هي نتاج فترة متأخرة عن نقوش وزخارف قصور سامراء.

لا بد من الإشارة هنا إلى أن زخارف ونقوش الفنون العربية والإسلامية تختلف في إيحاءاتها ومؤشراتها عن الزخارف التي كانت متواجدة أصلاً قبل ظهور الرسالة الحنيفة، والتي كانت ـ على ما يبدو ـ من معالم فنون المنطقة. لذلك نراها في الدور المكتشفة مؤخراً في منطقة تنقيبات سد حمرين، حيث تبين وجود نمط معماري مميز للدور التي كانت قائمة في المنطقة حوالى العام ٤٤٧٠ ق. م، حين كانت الزخرفة من المقومات الجمالية للعمارة المذكورة والمسماة بعمارة عصر العبيد. لقد احتوت تلك العمارة على تفاصيل دقيقة ومنمقة وخاصة من السواند[١٣]. ولم تغب الزخارف والتشبيهات الزخرفية (نحتية كانت أم زجاجية فخارية) عن عمارة وادي الرافدين وعلى امتداد مختلف العصور والمناطق وبنوعيها الهندسي والمحاكي للطبيعة والحياة.

إلا أن الزخرفة لم تستمر بالثراء نفسه عند عرب الجاهلية، إذ يقول محمود شكري الألوسي في كتابه «بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب» إن المهنة أو الحرفة لم تكن من الأمور التي يتقنها العرب آنذاك إذ اعتبروها عيباً: «حيث كان التفاخر بينهم يومئذ بالشجاعة والفروسية والفصاحة»[١٤]، وهو يذكر في الوقت نفسه وجود قصورر كبيرة وغنية في صنعاء اليمن والجزيرة والحيرة والشام، ويصف قصر غمدان بظاهر صنعاء بأنه «محكم البناء عجيب الارتفاع بسبع طبقات وفيه ما لا يوصف من الزخارف والصنائع الغريبة»[١٥]. وكانت اكتشفت زخرفة جصية في أوائل الفتح الإسلامي في بعض قصور منطقة ديره في دبي يعود تاريخها إلى ٤١ هـ[١٦].

آيات القرآن

إن نظرة العربي والمسلم إلى الزخرفة تختلف عن نظرة غيره إليها من الناحية الجمالية، فهي بالنسبة إليه إيحاءات ومؤشرات وكأنها هابطة من السماء وخاصة عند احتوائها على الخط العربي وعلى آيات من القرآن الكريم. أما عند الآخرين فما هي إلا إضافات تجميلية تضاف إلى المبنى، ولم يعترف بأن لها دوراً رئيسياً في تكوين الأسلوب إلا مؤخراً، إذ اعتبر جاكوب بركهارت الباروك والركوكو عصر انحطاط وانحلال لفنون عصر النهضة الكلاسيكي كونه عصر زخرفة، إلى أن قام هنريخ ولفلين ليميز في سنة ١٨٨٨ ولأول مرة بين العصرين وليعتبر الزخرفة البروكية من مقومات فن البروك[١٧]. النظرة الأوروبية هذه كانت موجودة وسائدة على الرغم من ثراء الفنون القوطية بالزخرفة وعلى الرغم من تأثيرها بالعمارة العربية نتيجة موجات الحروب الصليبية، إلا أن الزخرفة لم تعتبر مكوناً مهماً ورئيسياً من مكونات العمل القوطي كما هو الحال بالنسبة إلى مكوناته الجمالية الأخرى، (كالمساند الطائرة والتعامد والأقواس المدببة).

ويقول سيروليم تشارمبرز (١٧٩١) أن العمارة تنقسم إلى قسمين الأول هو البناء والإنشاء، والثاني وبالدرجة الأدنى هي العناصر الزخرفية. ويتأسف وليم شكسبير في ١٦٠٠ في «تاجر البندقية» لأن العالم «ما زال مخدوعاً بالزخرفة»[١٨].

وقد استمرت هذه النظرة إلى الزخرفة في العمارة العالمية فلم تشكل نمطاً هندسياً أو فنياً شاملاً، فالزخرفة في بداية العمارة الحديثة عند سوليفان (١٨٩٢ م) تقتصر على أماكن معينة من حيزات أجزاء معينة من البناية[١٩] وهو دعا بعد ذلك إلى ترك الزخرفة كلياً لفترة من الزمن بغرض إيجاد عمارة نقية[٢٠].

كذلك اعتبر أدولف لووس في ١٩٠٨ «أن الزخرفة جريمة لا تغتفر ترتكب في حق الإنسان من قبل مجرمين»[٢١].

هذا هو، إذاً موقف الفكر الغربي والعمارة العالمية تجاه الزخرفة بصورة عامة. وعلى الرغم من ملازمتها العمارة في بعض الحركات المعمارية فإنها لم تكن يوماً من مصادر القيم الجمالية العالمية المستحبة، ولا كانت يوماً ذات نسق وأسلوب شموليين متكاملين ومتوحدين كما هو حال الزخرفة في الفنون والعمارة الإسلامية.

والزخرفة مرفوضة أصلاً في العمارة والفنون الحديثة وذلك على الرغم من وجود نوع من «الردة» مؤخراً إذ أصبحت مقبولة وإنْ لغرض التباهي الباذخ العابث ـ كما في فنون ما بعد الحداثة.

هذه نظرة إلى الزخرفة بصورة عامة وإلى الأسباب الرئيسية وراء اختلاف معالم الفنون العربية الإسلامية عن معالم الفنون الأخرى حتى لو كانت كلها نتاج فترة زمنية واحدة.

فالزخرفة في الوطن العربي والعالم الإسلامي هي نتاج حرفيين متعلمين مهرة، إذ لا يوجد فرق هنا بين الفنان وبين المزخرف، فالمصور هو المزخرف والخطاط هو المزخرف والمعمار هو كذلك.

كان من أغراض الخطابة في الحضارة الإغريقية القديمة الإقناع والإيحاء والتعلم والعلم بالشيء أو الحدث. فهناك مشاهدون ومستمعون. وقد اعتبرت الخطابة من أسمى الفنون وسميت «بالفن» كما ورد في مقالة أرسطو في الفن حيث كان



(١٨) المصدر نفسه.

(١٩) FUNCTION OF ORNAMENT, LOUIS SULIVAN. من تقديم للمعرض الذي أقامته جمعية شيكاغو للتاريخ، ١٩٨٦.

(٢٠) ORNAMENTALISM.

(٢١) ULRICH CONRADS, PROGRAMS AND MANIFESTOES ON 20th CENTURY ARCHITECTURE. MIT 1982.

(٢٢) الخطابة لأرسطو ـ ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ـ دار الشؤون الثقافية ـ بغداد.

(٢٣) JACQUES DERRIDA, DISSEMNATION, BY BARBERA JOHNSON - CHICAGO PRESS.

(٢٤) المصدر نفسه.

(٢٥) ROLAND BARTHES, ELEMENTS OF SEMIOLOGY- HILL AND WANG.

(٢٦) G. BONSIEPE «PERSUASIVE COMMUNICATON: TOWARDS A VISUAL RHETORIC- UPPERCASE (5) 1961 G LOSSARY OF ART, ARCHITECTURE AND DESIGN BY JOHN A WALKER, BINGLEY 1977.

(٢٧) معاذ الألوسي ـ المكان والبلاغة الصورية في العمارة والفنون الإسلامية ـ مجلة عمارة، العدد الأول ١٩٨٩ ـ بغداد.

المقصود فن الخطابة[٢٢]. وكذلك فعل أفلاطون في محاورة فيدرس حيث اعتبر الخطابة أسمى الفنون جميعاً فهي الأول ضد الثاني، والابن الشرعي ضد الابن غير الشرعي، والروح ضد الجسد، الداخل ضد الخارج، والحسن ضد الشر والنهار ضد الليل...[٢٣]. بالمقابل اعتبر أرسطو أن الكتابة والتدوين عملية غير أمينة وذلك لأنها قد تترك للقارىء حرية التصرف في المضمون والمعنى وبخاصة لوجود تباعد أو «مسافة» بين زمن الكتابة وزمن القراءة، و «تباين» في طبيعة قارىء وآخر...[٢٤]. بقيت الخطابة على اعتبارها أنقى الفنون حتى ابتدأ تدوينها وخاصة في الأمور المدنية حيث بدأ التلاعب بالألفاظ بغرض إعطائها معاني جديدة مختلفة (تأويلها). فالتدوين والقراءة يكتسبان بمرور الزمن معاني جديدة. أما في العلوم الإشارية الحديثة فإن الإشاريين يحذرون من الانخداع «بالصرعات» الزمنية في دراسة تاريخ اللسانيات. فهناك فرق بين اللغة وبين الكلام. فتفاصيل اللغة قد تتغير بتغير المكان والزمن على عكس تفاصيل الكلام والمخاطبة التي هي أكثر أصالة وصدقاً[٢٥]. ولا تحتمل التأويل ولا التفسير الخاطىء. وهذا المنطلق لم يكن غريباً أبداً على الفنون الإسلامية، فالمرتل في تلاوة القرآن الكريم بقي هو الأصل (المصدر) حتى دوّن القرآن في زمن الخليفة الراشدي عثمان بن عفان. (كذلك الشعر ورواته في الأسواق الأدبية العربية المعروفة).

وبالمثل ففي الفنون العربية والإسلامية يتلاشى الزمن والمكان باعتبار هذه الفنون إشارات شاملة «تخاطب» جميع مراكز الإدراك الواعية ومراكز الإحساس اللاواعية وذلك من خلال احتواء العمل الفني «المؤشر» للفرد «المؤشر إليه»، (وبذلك يحصل الاتصال بين العمل الفني «مباشرة» وبين المشاهد الفرد دون المرور بالوساطة) احتواءً كلياً، حيث إن الفنون الإسلامية بإشاراتها المصورة منها والمنحوتة والمخطوطة (المكتوبة على اللوحة أو على الجدران) ما هي إلا خطابة صورية مباشرة لا تقبل التأويل في أي وقت كان، وهي تؤكد بث الإيحاءات المقصودة من دون ترك المجال للاجتهاد والتلاعب. من هنا نرى الإشارات الواضحة اللغوية (الكتابة والحروف) في التكوينات الفنية العربية والإسلامية، سواء كانت في العمارة (الخطوط القرآنية) أم في التصوير (في كتاب كليلة ودمنة وكتب الطب والأطباء). إنها إشارات خطابية واضحة وإعلان صريح عن «ماهية» العمل الفني. والقصد من مضمونه، في جميع الأوقات.

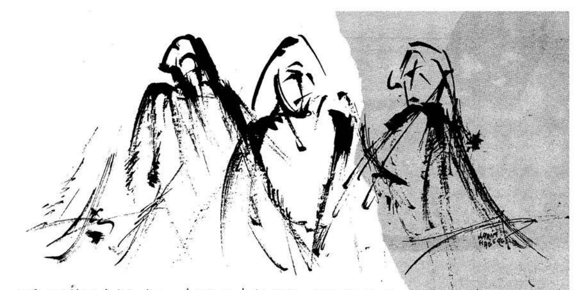
إن «الخطابة الصورية» هي تعبير معاصر كان جي بونيزيه أول من أطلقه على الفنون المخاطبة الحديثة[٢٦] أما «الخطابة الصورية» في الفنون العربية والإسلامية فهي موجودة ومتأصلة فيها، تكسبها إحدى خصائصها الجمالية[٢٧]. □



حدث الليلة

نور الدين الزويتني
شاعر من المغرب

حيث لا أحد يستطيع
أن يحلم بعد الآن
مثل أحد،
حيث الأشياء الواضحة
هي الأقل شفافية
دائماً
حيث الجميع
لبسوا القفازات الواقية
والبدلات البيضاء
....
....
أخيراً
المذيع الجهوي
أعلن في راديو الليل
اكتشاف مزيد من
جثث الشعراء
متدلية من
LONDON BRIDGE
(جسر لندن)
فيما شهود العيان
مجرد تعلة
لخفض منسوب العبث
في بئر الهذيان اليومي



كان

عماد العبدالله

المدير ذا سلطة غامضة، سلطة قابعة في الغرفة الشمالية البعيدة لمدرسة «حوض الولاية» الرسمية في بيروت الخمسينات. وجه دقيق الملامح، أبيض اللون، وشعر مبلل مسرّح كما يليق بمدير! كان فيه شيء يشبه ملامحنا، نحن التلامذة الصغار. كان خجلاً، هادئاً، عصياً، يحرص أن لا تلتقي عيناه بأعيننا. أو قل كنا أقل قامة وطموحاً من أن ننظر في عينيه.

لكن ناظر المدرسة كان بخلاف ذلك كله. طربوش أحمر وعينان تشتعلان غضباً. خيزرانة في اليد وصوت زاعق وإصبعان مطويان جاهزان للضرب على الرؤوس، عند أقل نأمة أو حركة يفسرها شغباً. ضربة على الرأس تلتمع بعدها النجوم في عز الظهيرة!

الوضع لم يكن كذلك في مدرسة «مدام البعيني» الواقعة إلى الجنوب الغربي من «حوض الولاية»، حيث تدْرُس شقيقتي. لم أعد أذكر اسم المدرسة الرسمي، فقد غلب اسم المديرة عليه.

وعندما كنت أرجع من المدرسة إلى البيت ممتلئاً بقصص كثيرة عن العنف والشجار والعقاب، كانت شقيقتي تخبر بدورها عن مشاحنات وحزازات من العيار الخفيف، كأن التدريس عندهن كان يجري في الليل وسط هدوء شامل!

وشيئاً فشيئاً وجدت نفسي محاطاً بأسماء مدامات كثيرات. من مدام نعمت مدرّسة شقيقتي ورفيقاتها، التي كان عبير سيرتها أطيب من المسك، والمرور من أمام منزلها في ذاك الزقاق الضيق، يجعل القلوب الصغيرة ترتجف إعجاباً ومحبة.. إلى مدام سنو ومدام نعمة ومدام حيدر... إلخ. ولو استعرنا ذاكرة أنضج من ذاكرتي، وقد تحصل لها حينذاك شيء من الثقافة العامة، لأضافت أسماء مدامات أخر من مثل، مدام زلفا شمعون السيدة الأولى ومدام مي عريضة ومدام ليلى بعلبكي ومدام السبع (أصابتها - كما يقال - رصاصة طائشة وهي تجلس على مقدمة سيارة في موكب ابتهاج بانتهاء عهد شمعون وحرب ١٩٥٨ وصعود الجنرال فؤاد شهاب إلى السلطة) هذا على المستوى المحلي، أما على المستوى العالمي

الهوية المزدوجة للمجتمعات الإسلامية المعاصرة

الخليفة والبرلمان



فكان هناك مدام فالنتينا رائدة الفضاء السوفياتية. كأن الحقبة تلك أو العصر ذاك في الخمسينات والستينات، كما أحب أن أسميه اليوم، كان عصر المدامات! ذلك قبل أن تهل علينا السبعينات بعصر الأباوات ونجومه الأعلام، من أبو عمار، وأبو هايل وأبو أياد، إلى أبو أرز وأبو شاكر وأبو الجماجم... إلخ.

□□□

في كتابها «السلطانات المنسيات ـ نساء رئيسات دولة في الإسلام» تداهم فاطمة المرنيسي النسيان بالذاكرة، وتزيح الستار عما هو مسكوت عنه وممحو ومغيب في النص الإسلامي المعاصر تماماً كما فعلت في كتابها الأول «الحريم السياسي ـ النبي والنساء» وتقريباً من زاوية النظر نفسها والأسلوب عينه.. تنقب عن المرأة في كتب التاريخ ومؤلفات الإخباريين العرب دون اعتماد على أعمال المستشرقين، ودون دخول في سجال تجريدي مع أحد حول «جنس الملائكة». حتى لتبدو كأنها أغاتا كريستي عربية، لا تركن كثيراً إلى آراء المتهمين عن أنفسهم، بل هي تجمع القرائن، قطعة قطعة، لتركب المشهد من جديد، حتى تعلم ما جرى ومن أطلق الرصاص! «إن مسألة الاستقصاء البوليسي المطروح، تبقى مسألة منبع.. لكنني أعتقد أنه حتى كبار التحريين كانوا سينصحونني بكل بساطة أن أذهب إلى المكتبة.. إنني لم أحتج إلى كثير من البحث، فكما في حكاية الجنيات، كانت ملكات وسلطانات يبرزن ببطء من الخفيف الناعم للصفحات المغربية اللون من الكتب القديمة» (ص ١٤ و١٥).

الكتاب ربما جاءت فكرته من كلمة الباكستاني نواز شريف بعد نجاح بنازير بوتو في انتخابات العام ١٩٨٨ حينما قال «لم يسبق مطلقاً في دولة مسلمة أن تولت امرأة قيادها» فبرد الصاع صاعين في استعراض المؤلفة لسلطانات دولة الإسلام عبر التاريخ: الملكة أروى، علم الحرة، السلطانة راضية، شجرة الدر، توركان خاتون.. لكنه يذهب أكثر من ذلك، يفك طلاسم بعض الصراعات السياسية ويعطي رأياً في مسائل غدا الكلام المذهبي فيها أقرب إلى التعليق على مباريات المصارعة الحرة! فبالنسبة إلى الصراع بين العباسيين والفاطميين تقول: «يمكننا الاعتقاد بسهولة أن لدى الشيعة الإسماعيليين نوعاً من الاحترام الخاص للجنس النسوي نظراً لادعائهم بأنهم من ذرية فاطمة ابنة النبي التي تشغل مكانة رفيعة. هذه المكانة يعترض عليها بعض الخلفاء السنة، الذين يعتبرون أن وراثة السلطة السياسية لا يمكنها أن تمر عن طريق امرأة لأنها مستبعدة مبدئياً عن الإمامة الكبرى» (ص ٢٥٢).

هكذا يغدو المدان في نظر السنة كما تعتقد فاطمة المرنيسي هو الأمومة، «الأمومة المهملة كاملاً على المستوى المادي من قبل الشريعة التي لا تعرف إلا قانوناً واحداً هو الأبوة» (ص ٢٥٣).

وفي تمييز مجتمعاتنا عن المجتمعات الغربية الديموقراطية تعود المؤلفة إلى البداية فتقول إنه مع سلسلة اغتيالات الخلفاء أقفلت الجماعة المثالية المكان على الخليفة بعيداً عن العامة الملأى بالحقد والتي تريد قتله. من هنا صدّع العنف المشهد السياسي إلى قسمين «فضاء القرار الخليفي وفضاء العامة المستبعدة عن هذا القرار والمعزولة دائماً خارج أسوار القصر» (ص ٣٠٠).

أما في العصر الحالي فإن الدولة الإسلامية «لا تحافظ على وضعها إلا بنشر مسرحها على مسرحين متناقضين جذرياً: مسرح خليفي ومسرح برلماني.. فإلى جانب المسرح الخليفي التقليدي الذي يتميز فيه الشعب بعلامة سلبية العامة، حاملة الفوضى، ينتشر منذ نهاية الاستعمار والوصول إلى الاستقلال مسرح ثانٍ، المسرح البرلماني حيث يمنح الشعب فيه عقلاً ويمتع بكل الحقوق» (ص ٣٠٦).

وحسب فاطمة المرنيسي فإن الكلام ممنوع على الغوغاء والدهماء في المسرح الخليفي، لكنه مكسب مقدس للمواطن في المسرح البرلماني... وهكذا فإننا نرقص اليوم ونترجح بين مسرحين لا يمكن التوفيق بينهما.

□□□

كان ناظر مدرستنا يقوم بمهمة حاجب المدير، يبقيه في فضاء خاص بعيداً عن غوغاء وهمجية التلامذة! وكان المدير ينغلق ويغيب في أناقته وشعره المصفف ويختفي في الغرفة البعيدة ليتركنا عرضة لقصاص الناظر وسطوته وكل ذلك في مدرسة تقتصر على الذكور.

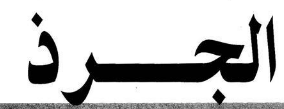
إنه المسرح الذكوري ذو النكهة الخاصة بالرعب، الذي ينأى عن إدارة «المدامات» أو السلطانات اللواتي أقمن العدل، بعيداً عن آلية ذكورية لا تعرف إلا ذاتها وأبوتها.

تكتب فاطمة المرنيسي: «يروي الربيع حاجب المهدي الواقعة التالية: «أخبرت في إحدى الليالي، أن المهدي قد نهض، وكان وحده في غرفته الخاصة يصلّي. وكان يتلو القرآن بصوت ناعم ولم يلاحظ حضوري. وقد أثار إعجابي، غرفة وضوء القمر ينيرها والخليفة المتضرع إلى الله وصوته الرخيم»، كثيرون من الخلفاء المسلمين استغرقوا في الصلوات بأمل أن يتمكنوا من تحييد العنف، التمرد والعصيان الذي أخفاه عنهم الحجاب» (ص ٣٠٥). □



(*) السلطانات المنسيات ـ نساء رئيسات دولة في الاسلام ـ فاطمة المرنيسي ـ دار الحصاد ـ بيروت ١٩٩٤.





صلاح عبد اللطيف
قاص من العراق

لم يستعد الحي هدوءه إلا بعد أن أخذت خيوط الفجر تطل. كان الاحتفال في قصر السلطان قد تم بأحسن ما يكون، فقد حضر وجهاء المدينة، وبعض الأعيان من المدن الأخرى. تخاطب الجمع وتسامر، ولم يتقاعس أحد عن الأكل والسرد، وانتهى كل شيء كما تمنى السلطان واشتهى ضيوفه.

كان في تصرف السلطان مئات الرجال الأشداء، وأعداد من الجمال والخيول المزينة كالنساء، وعشرات الخدم والإماء الذين يسهرون على راحة السلطان وحاشيته.

رغم كل ذلك، وعلى بعد قليل من منزل السلطان، كان يقوم كوخ بائر محاط بالوحول والكلاب. ومن ذلك الكوخ، إنطلق تلك الليلة لصان عزما على سرقة منزل السلطان بعد الاحتفال. إنحدر اللصان نحو حديقة القصر، وعاينا واجهة القصر الخارجية بتمعن، كان فضولهما يرتفع كلما اقتربا أكثر فأكثر.

إفترقا عند البوابة، ثم التم شعثهما إلى صالة القصر. فقد تسلقا إليها من جهتين مختلفتين. تطلع اللص الأول في الصالة، ولطمت الألوان والعطور أنفه وعينيه. كان شذا بخور يأتي من الحجرة المجاورة، فالتفت اللص الثاني مستطلعاً، إن كان أحد ما في الغرفة المجاورة.

أشار الأول إلى الثاني، ففهم أن عليه أن يطمئن ويواصل البحث عن الخزنة. عثرا على الخزنة، وانهمكا في فتحها. كان اللص الأول، ينظر حواليه، بين الفينة والأخرى، مستعلماً عن الوقت. تكاثرت خيوط الضوء، وقد وصل بعضها إلى واجهة الخزنة التي بدأ بابها ينفتح. بان باطن الخزنة خاوياً، لم يكن بداخلها أي شيء، فتعجب اللصان: لِمَ كانت مغلقة؟

ضج رأس الأول بأصوات الدائنين مطالبين بأموالهم. تبرم وأشار على الثاني أن يفتش في أماكن أخرى، فربما كانت الخزنة الحقيقية قد أخفيت في مكان آخر. بان الارتباك على وجه الثاني، واستعلم من الأول إن كان عليه أن يبحث في الحجرات الأخرى.

استدار الأول وقال حانقاً:

ــ إبحث في كل مكان!

لم يتلكأ الثاني، إنما توجه بحركة آلية إلى إحدى الحجرات، ثم قال بصوت ضعيف مستفسراً:

ــ أين وضعت المصباح الصغير؟

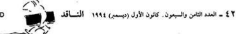
أدار الأول رأسه، فبان وجهه متجهماً، ثم قال وهو يزج كل انفعاله في يده:

ــ هناك على الكرسي.

أصبح للحجرة منظر يوحي بالانشراح، بعد أن أشعل الثاني المصباح الصغير. كانت النافذة الوردية تزيد ضياء الحجرة. توسطت الحجرة طاولة كبيرة، وعند حافاتها استقرت ست كراس سمراء، بدت بسبب رائحتها، مسكونة بالبشر.

في لجة الهدوء، تناهى إلى الأول صوت حركة في داخل الحجرة، كان رفيقه يبحث عن الخزنة هناك. إنتقلت الحركة من هناك إلى الدهليز الفاصل بين الصالة وتلك الحجرة. توترت أعصاب الأول، الذي أشعر رفيقه بتلك الحركة، فاندفع الثاني إلى التنصت في الظلام خلف الباب.

غلى الغيظ في صدر الأول، رأى مصدر الحركة. كان جُرذ قد تعود على التنزه في الحجرة هذا الوقت. من يا ترى سطا على حق الآخر، اللصوص أم الجرذ؟



كان أمل الثاني قد بدأ يخيب في العثور على خزنة أخرى في الحجرة المجاورة، فتجهم وجهه، فعاجله الأول مهوناً:

ــ يجب أن نقتنع اليوم بأن حساباتنا فاشلة. قال له بنبرة متحسرة.

فرد عليه الثاني:

ــ إنّ سرقة اليوم تعني لي الكثير، فقد أردت تسديد ديوني بها.

رد عليه اللص الأول بمزيج من السخرية والإحباط:

ــ اليوم فشل وغداً عسل.

بدأ الاستعداد لترك القصر، كانت الكرات الحمراء التي غشت السماء قد بدأت بالتفتت. لم يعكر صفو الهدوء سوى صوت القطط المتطاحنة في حديقة القصر. جمع اللصان أدواتهما واستعدا للمغادرة، وبينما هما على هذه الحال، تسرب إليهما صوت مفتاح يدخل في قفل باب الصالة. أطفأ الأول المصباح الصغير، وغمز الثاني أن يختبىء. تسللا معاً إلى الطابق التحتي ثم قال الأول لصاحبه:

ــ تذكر أننا جئنا إلى هنا لنسرق لا لنقتل. عليك أن تتحاشى من ضرب أي إنسان.

فتح الباب، فظهر رجل وقد تقلص قلبه ترقباً. كان يحاول إخفاء انفعاله بالنظر يميناً وشمالاً. وعلى الرغم من انفعاله، فقد بانت على وجهه حماسته لهذه الليلة.

بلع اللص الأول ريقه وهو يتحسس قدمي الرجل تدبان فوق رأسيهما، ثم خاطب صاحبه:

ــ أهو لص مثلنا؟ سيفشل في العثور على الخزنة ويقفل راجعاً.

مضى وقت قصير، وبدأ صوت يدب من الطابق الأعلى. لمح اللص الثاني امرأة وهي تهبط الدرج إلى الصالة.

لكز اللص الثاني صاحبه قائلاً:

ــ لم نكن نعلم بشيء مما كان يدور حولنا!

لطمه صاحبه رغم جفاف ريقه، مانعاً إياه من تضخيم صوته. تقدمت المرأة نحو الرجل فحضنته، ثم راحت تتفحص وجهه بأصابع يديها. إنخلع قلب الرجل ورقت يداه. تلمس أطرافها بحنان، ثم تعالى همسهما، كان هو يهمس لها بكلمات عسلية، وهي ترد عليه بقبل حنون. لم يشوش عليهما التحامهما إلا أصوات الديكة خارج أسوار القصر.

حل الرجل لها شعرها، وأخذ يقبلها كما لو أنه فقد رشده، ثم أخذت المرأة تحل حزامها من حول خصرها، فبان دقيقاً مثل نحلة.

تسرب هواء منعش إلى الصالة، فابتسمت المرأة وقالت له:

قبل قليل، كنت في الحفلة تبدو رجلاً آخر. كنت أراقبك طوال الوقت وأنت تدور وسط الناس، كنت تفيض وداً معهم على عكس قسوتك معهم في النهار.

تنحنح الرجل محاولاً إخفاء ارتباكه:

ــ العمل شيء والمتعة شيء آخر.

ثم قالت له مستفسرة:

ــ ولماذا تأخرت حتى الآن؟

رد هامساً هذه المرة:

ــ لقد أمرني مولاي السلطان بنقل موجودات الخزنة إلى خارج القصر. وقد قمت بالعمل بعد انتهاء الحفلة مباشرة مع اثنين لا أعرفهما، عينهما السلطان معي لهذه المهمة.

ازداد فضول المرأة وسألت:

وإلى أين ستؤخذ الخزنة؟

لا أدري. لكني فهمت من أحد الرجلين اللذين رافقاني في العملية، أنها ستنقل خارج البلاد، إلى مكان أكثر أماناً. أمرني السلطان بأن مهمتي تنتهي عند أبواب القصر، أما الباقي فلا يعنيني.

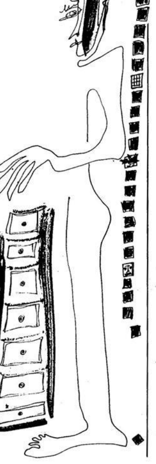
كان الرجل يحاول أن ينهي الحديث في الموضوع، وقد أحست هي بذلك، فشبكت ذراعيها حول خصره، ففعل هو الأمر نفسه وغاص في جسدها.

تسمر اللصان تحت الدرج وقد زاغ بصرهما، كانا قد استردا أنفاسهما بعد أن ذبلت شجاعتهما بمواجهة الموقف.

طال المشهد، فاقتعد اللص الثاني الأرض، فهتف به الأول:

ــ قف أيها الحمار الخامل، ألا تصبر بضع دقائق على الوقوف؟

إنتهت المرأة والرجل من عناقهما، فأمسكته المرأة من يده متجهة به صوب الحجرة المجاورة. وبمجرد أن أوصدا الباب، كان اللصان يتسللان خارج القصر. □





شقة بدلاً من وطن

صالح القاسم
الأردن

■ لم تعد لديّ أية رغبة في الكتابة، أو القراءة، لم يعد ينشر لي أحد. يستقبلون مقالاتي أحياناً بابتسامة، وأحياناً بنفور. أتابع الصحف والمجلات التي أبعث إليها. أنتظر طويلاً ولا أجد أيّ أثر لاسمي، أو مقالاتي. أستمر في الإرسال. كل ما اكتبه أنقّحه، أطبعه، ثم أغلفه وأرسله إلى صحيفة أو مجلة.

مؤخراً لاحظت أن طاولتي، وأدراجي، ورفوف المكتبة يتناثر عليها الكثير من البحوث والمقالات المنجزة والتي لم تُنقح بعد، ولم تطبع. لمن أكتب إذاً؟ هل أستمر في الكتابة؟ رغبتي في ذلك صارت تختلط بنزف الغيظ المتواصل والإحباط. لمن أكتب؟ لكن الأفكار تقتحمني من كل جانب، تستولي عليّ فأجد نفسي قسراً أجلس إلى الطاولة وأشرع في الكتابة. إلى متى؟ أسأل كلما أنهيت مقالة وشبكتها بدبوس ورميتها بين الكتب والرفوف.

من سيموت؟ أنا أم هذه المقالات والدراسات؟ حتى هذه السطور التي أنمّقها الآن لمن أكتبها؟ أهو الغيظ، ما الفائدة من كل شيء؟ وكأن العالم كله ضدي، هو ضدي.

لماذا أكتب؟ لمن؟ لن يسمحوا لي بأن أكون حتى ضمن فرقة الطبالين. مرة مدحت رئيسي في مقالة لكن هذه حتى لم ينشروها. لعلها لم تحظ بإعجاب رئيس التحرير، لعل مقالة كل حروفها تقدّس الرئيس ينشرونها!

هل هذه السطور القليلة تجد طريقها إلى نشر لما تحتمله من صدق ما، ربما نشروها لغاية سجني لأنني أقول صراحة رأيي في الرئيس. عن أيّ رئيس أتحدث؟ هل حقاً لي رئيس؟ ماذا عن هويتي؟ العهده التي أوقّع على استلامها، ولا أوقّع عند استلابها مني وحجزها وقت ما يتضايقون مني وحينما يشاؤون. لم لا يسمونها هوية النكد والتنغيص؟

ماذا لو أودعوني سجناً ما؟ ما الفرق بين جدرانه، وجدران هذا العالم، أو حتى جدران هذا الوطن؟

إن تحقق هذا الشيء سأرجوهم أن يمنعوا زيارة أصدقائي المثقفين، الذين قد يحملون لي معهم كتباً للقراءة وقتل الوقت، وسأرجوهم أن يسمحوا لزوجي وأطفالي فقط بزيارتي، زوجتي كي تتشفى، وأطفالي كي يعتبروا ولا يطلع واحد منهم مثل أبيهم. أما أمي سأصرّ على عدم مقابلتها لأنها ستمرّر عيشتي وتزيد قسوتها كلما ذكرتني أنني لم أسمع كلامها حتى وأنا صغير، دائماً كانت تزنّ فوق رأسي: أنت تضيع وقتك على الحكي الفاضي، قم إرحم نفسك ونم، اكسب صحتك يا بنيّ، هل كانت هي العاقلة وقتذاك وتدرك الأمور؟!

لو لم تكن ثائراً يا أبي، لو كنت غير ذلك لكنت الآن كاتباً كبيراً لا تشقق له السلطات أوراقه وتمنعها من النشر، لو كنت غير ذلك لعلّي لم أستطع كتابة هذه السطور، لماذا علمتنا كل هذه الوطنية لماذا؟

طول الوقت وأنت تحدثنا عن الثورة، والثوار، وعن تحرير البلاد، وكنت تحدثنا كلما استرحت بين عمليتين كيف فعلتم كذا، وكذا، كيف كان النضال. لماذا كنت تحب أن تجعلنا نعتصر ألماً دائماً، لماذا كنت تحب أن تذكرنا بكل تفاصيل فلسطين؟

لم تجلس معنا دقيقة واحدة دون أن تحدثنا عن التاريخ والحق التاريخي، آه يا أبي لو أستطيع الآن أن أحدثك عن الألم الذي أشعر به الآن، وأنا كل يوم أشعر أن التاريخ والحق التاريخي الذي حدثتنا عنه يبدو الآن أنه فعلاً ليس لنا.

ما قرأناه وحفظناه في الصدور والعقول ليس بذي فائدة تذكر الآن. ربما يظل مكتوباً على الورق السري فقط. أما صحفنا فلم تعد تجرؤ على الحديث عن ذلك الورق، حقوقنا بأقلام كتابنا لم تعد حقوقنا.

عكا، وحيفا، وأجزم، وأم الزينات، والطيرة، وعين غزال، وكل فلسطين تبين أنها ليست لنا يا أبي، هل كنت تكذب عليّ يا أبي، هل كنت؟! لماذا نفخت كل هذه الوطنية والقومية في صدري؟

البالون المملوء بالهواء النضالي الساخن داخل صدري لا يفقع فأموت يا أبي وأرتاح مما أرى، ولا الصحف ووسائل الإعلام يا أبي عادت تجرؤ على ذكر فلسطين.

وكتاباتي يا أبي يقولون عنها حادّة ومتهورة، عليّ أن أشذبها وأقلمها من كل ما له علاقة بالوطنية والقومية ومن كل ما هو عدائي للسامية. حتى زوجتي يا أبي صارت تقول عني أنني أحمل السلم بالعرض، وكأن الدنيا لا يزال فيها طول وعرض.

كيف يا أبي أستبدل كلمة سكن بوطن، شقة أقساط ثمنها سوف تهد حيل أولاد أولادي، وأرضي هناك لا تجد من يعاقرها لتحبل بالخضار والياسمين.

سأظل يا أبي أكتب، لا يهمني الكمّ الذي سأكتبه، كم مجلداً، ولكن من المؤكد أن كل سطر فيها لن ينضح إلا بحبنا العميق لفلسطين. □

فضائح أكاديمية

سعيد بوكرامي
المغرب

■ يذكر رولان بارت معرفاً طبيعة النص: (كلمة Texte (نص) تعني النسيج. ولكن بينما اعتبر هذا النسيج دائماً وإلى الآن على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى (الحقيقة) ويختفي بهذا القدر أو ذاك. فإننا الآن نشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى إلى النص يصنع ذاته ويعتمل ما في ذاته عبر تشابك رائع. ما تنفك الذات وسط هذا النسيج ضائعة فيه كأنه عنكبوت تذوب هي ذاتها من الإفرازات المشيدة لنسيجها. ولو أحببنا استحداث الألفاظ، لأمكننا تعريف نظرية النص بأنها علم نسيج العنكبوت (HYPHOS هو نسيج العنكبوت). ولكل نص شعري خصوصيته فتأويله رهين بنوعية القراءة وخلفياتها. وكل قراءة ليست قراءة خالصة ومضبوطة. لأن لكل تأويل أيضاً خصوصيته. فالقارىء يتعامل مع النص انطلاقاً من تراكمات ثقافية. فهو الوسيط بين النص وحقيقة ذاته.

فلماذا أختار نصاً واقعياً ولا أختار نصاً سوريالياً؟ هنا تتجلى قوى اللعبة، التي تنشب بين القارىء والنص. بين الرسالة والمرسل إليه. ولا تنفي حضور المرسِل الذي يظل يتراقص ظله بين ثنايا الأثر. قد يشار بالانتقاص وعدم الكفاءة لهذا القارىء الناقد. ومع ذلك أتعمد تلقي العتاب وأدمن على اختيار النصوص التي أشتغل عليها. لأنها طبعاً تتجاوب مع حزمة الأفكار والأبعاد التي تشكلها رؤيتي للعالم. قد يبدو أن هناك لذة تحكم هذا التجاوب والانجذاب. بالفعل أحس أن هناك لذة.

لنفترض أن أمامي أنسجة متداخلة من المغرب إلى المشرق. مساحة شعر حديث، حداثي. ما بعد حداثي.. لم يتم بعد دراسته دراسة مستوفية لشروط القراءة ولذتها. باستثناء بعض الانشغالات الأكاديمية التي تحصر عملها في ديوان أو ظاهرة للرواد، مع التحفظ من هذه التسمية، وتهمل سيل الشعراء الجدد الذين أبدعوا تجارب جديدة في صمت وعزلة. ويزيد هؤلاء الأكاديميون انحرافهم بفضائح غرقهم في مصطلحات مناهج غربية لا يفهمونها البتة. مع حذلقة تنافسية في ترجمتها وادعاء السبق إلى إدخالها إلى حقول العلوم الإنسانية.

النص الشعري لا يحقق انفتاحه إلا إذا تم التواصل بينه وبين القارىء عبر استراتيجية معينة. فهناك حزمة من النصوص لا تزال منغلقة ومهملة تحت ركام من النسيان والتهميش. وهذا يجعلنا نتساءل لماذا هذا النص لا يتم انفتاحه إلا إذا مسّته الأيدي المرتجفة الباحثة عن ما وراء المعنى. ألأنه يتمتع بحصانة تجعله يعيش بدون خوف ينتظر الدفء الخارجي الملائم كي يحضنه حتى يخرج إلى الحياة؟ أم أن هناك أيدي أخرى أكثر خفاء تدوسه حتى العدم. فالنصوص التي تقبر اليوم ستظهر في يوم من الأيام أكثر إشعاعاً وتنديداً. نعرف ما تملكه الرقابة من أيد قاطعة تطول النص وصاحبه وتمنعه من أن يرى النور. إن ما يحدث مثلما حدث حين اغتصب الطاغية «تيري» الفتاة الجميلة «فيلوميل» وقطع لسانها كي لا تحكي ما حدث لها. لكن فليوميل نسجت قصة اغتصابها على سجادة فعلم الناس بما حدث.

كلما أقدمت على استحضار موقع من مواقع النسيج الشعري الحديث. خيل إليّ أن المعالم التي أبحث عنها ليست سوى فسيفساء ذاتي. المغلق المعتم منها طبعاً. لكن النسيج ينفلت وينزاح في شكله. في بياض. في دلالاته. لا يمكن له أن يواكب رغباتنا ومواقفنا إنه من طينة أخرى. فالقصيدة أكثر حرية منا. يقول هارتمان: (القصيدة تظل دائماً حرّة. لا يمكن أن نربط قدرها بقدرنا)[6] ويضيف: (إن نفسها الطويل يحملها بعيداً عن رغباتنا)[7]. نحن نموت لكن القصيدة الإنسانية لا تموت. القصيدة تخترق مراراً جذورها وتَنْبني بعيدًا عنا حيث العنفوان والأحزان. الضحك والبكاء. الصمت والصراخ. هناك تصبح أكثر حرية. □

وضاح شرارة



الكتابة الماجنة

أبو نواس يتحدى السلطان في العصبية والدين وعمود الشعر

يقول أبو نواس في ساقٍ من سقاته: إنه «يزوّج الخمر من الماء»[1]. ومثل هذا التزويج سائر مشهور حتى الابتذال. فليس هو ما يستوقف ويدعو إلى النظر أو إلى المسألة عن موضع الحرام من أشعار النؤاسي وعن علله. والحق أن أبو نواس ــ ونحمل الاسم على الوحدة وعلى المنع من الصرف ــ لا يحمل هذا التزويج بعينه لا على الإتيان بجديد لم يأتِ غيره بمثله ولا على غير المسبوق. فهو يجريه على معهود المعاني والقريب المتناول منها. لكن التزويج، أو المزاج، يقوم من شعره مقام الرسم أو المثال الذي تحتذي «المعاني»، وهي ما نسميه اليوم الصور، عليه. فتوليد المعاني إنما مثاله، النوّاسي، هو التزويج. ورأس التزويج، إذا جازت العبارة، هو تزويج الشعر من أحكام العمل أو المعاني التي تحكًم في ما هو مأمور به أو منهي عنه. وعلى نحو ما أن تزويج الخمر من الماء هو حال من أحوال الخمر، وليس أبداً من أحوال الماء، فتزويج الشعر من أحكام العمل، أي من «ثقافة» الناس في الثلث الأخير من القرن الثاني للهجرة وأوائل القرن الثالث، هو من أحوال الشعر النؤاسي بل من أحوال الشعر عامة ومن غير تخصيص.

فإذ «يتجاوز» أبو نواس «الحد»، على ما يقول التقديم الخاطف(٢)، ينبغي حمل «تجاوزه» على هذا: أي على مبالغته في إدخال غير الشعر تحت الشعر وفي حد الشعر. فهو يسعى في صوغ الدين والخلق والذوق والعصبية والحرب أو المُلك (أو السياسة) صوغاً شعرياً، وذلك من طريق حملها جميعها على الشعر وعرضها على أحكامه ومعياره. فالشعر، على هذا، معيار عام. وعمومه على زعم أبو نواس، يضاهي عموم الدين، أي الإسلام. فلا معنى من المعاني التي تنتهي إلى علم الناس، وينظرون فيها ويقضون بقضائهم، إلا وللشعر فيها مذهب ونحلة ورأي. وعلى هذا فالشعر حاسة من حواس الإنس، وميزان يزنون به الأشياء كافة. ففي وسع الناس، بل من فرضهم، على زعم الحسن بن هانىء، وأوجب فروضهم، أن يؤوِّلوا العالم على وجه الشعر، وأن ينشئوه ويجددوا إنشاءه على مباني الشعر.



أشعار ماجنة

إلا أن هذا المذهب يفترض أن يقوم الشعر بمثل الزعم الذي يزعمه أو يُزعم له، وأن ينهض به. وهو يفترض حداً (تعريفاً) للشعر للقيام بزعمه العموم ويحقق هذا القيام. والتماس هذا الحد في أشعار النؤاسي الماجنة، أو «المحرَّمة» على صفة دار النشر (وهي صفة غير دقيقة على ما نرى من بعد)، هذا الالتماس لا يصح أن يكون على نحو التماس المفهوم المجرد أو النظري في كتاب موضوع على النقد أو على الجماليات. فأبو نواس ليس ناقداً، بديهة، بل هو شاعر محض. وهو يُعمل في قصائده وأبياته «فكراً شعرياً» (سبق مؤرخ تصوير القرن الخامس عشر الإيطالي، الفرنسي بيار فرانكاستيل، إلى الكلام على «فكر تصويري»)، أي مباني شعرية يجوز حملها، بعد تخليصها من أشعاره وقصائده وأبياته، على حدٍّ للشعر أو تعريف له. وهذا من غير شك عمل الناقد أو الكاتب في فن الشعر. وهو عمل متأخر عن الأشعار نفسها، ولا يزعم تفسيرها، ولا يطمع في القيام منها مقام الشاعر، صاحبها. فمثل هذا العمل إذا انتهى إلى غايته وقدِّر له أن ينتهي إليها أو إلى بعضها، قصاراه أن يقتص أثر الإنشاء، الذي يسميه شعرياً غير متنكب الهيهية أو إضافة الشيء إلى نفسه من غير وسيط يوسِّع مُدركه ومفهومه، قصاراه اقتصاص أثر الإنشاء في القصائد والأبيات التامة والناجزة.

ويتحقق اقتصاصُ أثر الإنشاء، ومثالاته في الجواب عن السؤال: على أي وجه، أو وجوه (الجمع أصح)، تتناول أشعار أبو نواس ما تتناوله، وتدل عليه بدلالتها هي؟ وعلى أي وجوه تصوغه فإذا به يُدرك على الصور التي تصوغه عليها وكأن هذه الصور حقيقة صورُ موادها وقوةُ هذه المواد وسلطانُها؟

لا يشك أبو نواس في أن الشعر «من عقد السحر»(٣)، مصدقاً قول التنزيل في البيان وفي السحر والشعر جميعاً. والقرينة النواسية على سحر الشعر تمكينه (تمكين الشعر) الشاعرَ من «تليين» الكاعب «ناهدة الثديين من خدم القصر»، إلى أن أجابت وصاله وزارته «مع العصر». ولا يصح «التليين»، شأن السحر، إلا من كائنات مختلطة ومتشابهة، وهي بخلاف الكائنات المحكمة التركيب والتنضيد، في كائنات تشبهها اختلاطاً وتلبيساً، وليس التباساً وحسب. والاشتباه هو صفة الكاعب البرمكية، في القصيدة نفسها(٤). فهي «غلامية»، أي على الصفة التي تختصر فتنة من يفتتن أبو نواس بهم وبهن، و«مطمومة الشَّعر» أو مقصوصته. أما هو فليس «حب الكواعب من أمر(ه)» ولا من عادته وسنته. ولا يقبل على وصالها إلا «مع الخمر»؛ فيخلط «الجويرية البكر»، وهي خليطٌ من أمرد ومن بنت، بالخمر، «المبرَّدة بريح الشمال» («المشمولة» على ما يقول الشاعر) والصفراء «كالورس أو شعل الجمر»، ليستسيغ وصالها.

وتدوم القصيدة، شعراً ورواية و«فيزياء»، ما دام الاشتباه أو الترويج، وما استمر. فإذا تواصلا وتجامعا ـــ فارتد هو رجلاً ذكراً، «غازياً» على ما يقول في البيت الأخير من القصيدة، وصارت هي إلى صفتها الأنثوية واستقرت عليها، فإذا بها «لجة من لجج البحر» و«غمر» و«قعر» ـــ تبدد المزاج والتشابه، ورجع كل جوهر إلى ماهيته الثابتة والمحكمة: فسكت الشعر، وانقض الخبر وروايته، وتمت القصيدة. فكأن مبنى الشعر وصفته الشعرية، ومبنى الخبر وروايته و«ميقاته» (أو زمنه)، واحدٌ لا ينفصل ولا يتجزأ. والاثنان، والقصيدة صورتها، مبناهما على الاشتباه، أي على احتمال معانٍ كثيرة ومختلطة. فإذا غلب عليها معنى واحد بطل الاشتباه، وتبدد، وحل المحكم، ونثره ويقظته، محل الاشتباه.

ويتصور الإبطال، في القصيدة، في تبديد حل الشبهات وانتفاء الكثرة من الدلالات: فلا أثر بقي لنهود الثديين، وتزويق الأصداغ، وطمّ الشعر، والخنث الغلامي، وغيبته المناطق (ما تشد به المرأة وسطها) من لطف الخصر، وحسن الوجه، وقبول التليين، والسحر بالشعر، والإجابة، والإقبال على غير ميعاد... فهذه كلها، وهي سياقة القصيدة، تخصِّص البرمكية كنحو ما تخصص الشاعر «الكلِف» بها زمناً. فيخرج الاثنان، الشاعر ومن يهوى، من العموم إلى الخصوص، ومن



(*) النصوص المحرمة. أبو نواس. تحقيق جمال جمعة. رياض الريس للكتب والنشر - بيروت، لندن ١٩٩٤.



التسمية إلى الهوية الخبرية، من طريق التشابه ومن طريق ما يتفرع عليه من شبهاته وكثرة دلالاته. فإذا كُشف التشابه، وانجلى عن معانٍ واضحة، أذن الشعر بالانصرام، ووقعت الرواية، ومعها استعاراتها ومجازاتها، في الكنايات التي لا تحتمل التأويل لأنها من باب التشبيه البسيط والمباشر. يقول أبو نواس:

فصحتُ أغثني يا غلام فجاءني
وقد زلقت رجلي ولُجِّجْتُ في الغمر
فلولا صياحي بالغلام وأنه
تداركني بالحبل صرت إلى القعر

فيكتب المحقق في الهامش: «الحبل: كناية عن عضو الغلام»[٥]. وجواز مثل هذا الشرح المعجمي للكنايات إنما تبعته على الشاعر، فهو من يحمل عليه ويستدرج إليه.

هجاء أم ماذا؟

والتخصيص من طريق التشابه أصلٌ في شعر أبو نواس وركن. والحق أنه أصل شعري، تُولَّد المعاني عليه، وأصل حقيقي يسم بميسمه الكائنات والحوادث التي يقع عليها الشعر ويتناولها.

فقارىء «نقائض» جرير والفرزدق، على وجه التمثيل، وهي من أبذأ شعر التهاجي والتعريض بالأمهات والآباء، لا يقع إلا على «العلجان» وقذارتها وضخامتها ويسر مباشرتها لمن أراد، إلخ. وأبو نواس لا يعف عن مثل هذه البذاءة، ولا يترفع عن مثل هذا الإسفاف. فهذا فن، أو باب، من فنون القول وأبوابه. لكن النؤاسي لا يقتصر على مطالب الباب المعروفة والمكررة. وإن مرَّ بها وتعرَّض لها. فيقول في هجاء زنبور، ناسباً إلى نفسه مجامعة أمه، إن أم زنبور بعد الجماع تمسح ذكره «كأنه أصغر أولادها»[٦]. ويقول في هجاء، مزعوم، لكاتب يلوط به إنه يمسح ذكره «كأنما يمسح رأس اليتيم»[٧]. ونسبة مثل هذه الأبيات إلى «الهجاء» على نحو ما تنسب «النقائض» إياها، قرينة على ضيق الأبواب المعروفة والسائرة عن الاتساع لمناسبة مثل هذا الشعر، وقرينة على نبوها عنه. فهو، أي هذا الشعر يخرج عن المطالب الشعرية البسيطة، ولا يفترض شأنها مثالات عامة وواحدة لا يحيد عنها الشعر إذ يطرق هذا الباب. وليس اضطراب الإدخال تحت باب الهجاء، في المعرض الذي نتعرض إليه، إلا أمارة على تناول أبو نواس المثال المعروف على وجه يخالف المتعارَف والمألوف. فمسحُ المرأة الذكر بعد الجماع مسحَها أصغر أولادها ينم بانقلابها من اغتلام الشهوة وتغييبها الذكر في رحمها وأحشائها إلى برد الأمومة وسلامها وانفصالها؛ والاغتلام والبرد موضوعان على شيء واحد (وهي صفة التشابه). فإذا تناول أبو نواس الرجل عوض المرأة جعل رأس اليتيم محل المسح، وقلب قصور من يُلتاط به، ديناً وتكليفاً، إلى تمام شرائط التكليف في الوصي على الأيامى والقاصرين. وهذا ليس من «الهجاء»، ولا من بابه ومطلبه، في شيء.

والتمثيل على التخصيص الشعري من طريق التشابه بأبيات مأخوذة من الثلث الأول من مجموعة الأشعار هذه ـــ والثلث الأول، إلى حوالي الصفحة الخامسة والخمسين، معظم أبياته و«قصائده» (أو مقطوعاته) قريب إلى فن القول التقليدي والسائر، وهو من سقط الشعر النؤاسي ـــ مثل هذا التمثيل لا يستوفي ما يمثل عليه.

ففي موضع آخر يتعقب أبو النواس استعارة الظبي للولد «الخماسي»، وهو الولد الذي شب ولم يبلغ، فيبدو له الولد، شأن الظبي، رأس الاستعارة، «سانحاً»[٨]. فيجاري «الظبي السانح» مثال الاستعارة ويجري على عمودها المعروف. وهذا هو الوجه «الجميل» من الاستعارة، إذا جاز القول، والمراد أنه الوجه «الجميل» من تحقيق الاستعارة أو صرفها إلى الحقيقة. وهو ما يقف عنده قوالة الشعر والمتقيدون بمطالب أبوابه. أما أبو نواس فيتجاوز المطلب، أو وجهه المطمئن، إلى تمام الاستعارة، أي إلى اختلاطها واثنينيتها المقلقة. فالظبي، الولد، أمكن الشاعرَ طوعاً «عنان قياده»، وعوض أن يؤدي التمكين والطوع إلى المتعة خال الشاعر الولد «ظبياً واقفاً ليس

(١) ص ١٤٦ من النصوص المحرمة، تحقيق جمال جمعة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، تشرين الأول ١٩٩٤

(٢) ص ١٧ من النصوص... وكل الصفحات ترد إليها ما لم يوضَّح خلافه.

(٣) ص ١٠٤.

(٤) ص ١٠٤ ـــ ١٠٥.

(٥) ص ١٠٥ الهامش الثالث. أترك علامات الوقف في الأبيات عمداً.

(٦) ص ٣٨.

(٧) ص ٤٢.

(٨) ص ٥٧. ربما ينبغي التذكير في هذا المعرض، بتعليق عمر فاخوري على شطر المتنبي المعروف: (تناهى سكون الحسن في حركاتها) وبتعليق عبد القاهر الجرجاني قبله على أبيات شاعر آخر تنتهي بالشطر: (... / وسالت بأعناق المطي الأباطح). فالحسن الساكن هو من قبل الموت (على معنى قبيله وحزبه)، على ما ينبه عجز البيت النوّاسي وعلى ما تثبت أبيات أخرى للحسن بن هانىء، بخلاف «السيلان» وتوليده المدى.

(٩) يقول أبو نواس في نساء أبي حسين:
(...) صارخات
قبيل الصبح حيٌّ على النكاح
(ص ٤٨) فالحيعلة هي المرة من «الصراخ»: حيَّ على... النكاح أو غيره.

يبرحُ». ومثل هذه الوقفة من الظبي، الذي كان للتو «سانحاً» ومبادراً إلى التمكين من قياده، يسري فيها انسلاخ ناظرِ الموت من نفسه، وتسري رهبة فاقد ركنٍ من كيانه، فكأن الفلاة، مرتع الظبي، ضمرت بعدما أخرجها «الوقوف» من مقدور الظبي ومن رغبته، فبقي هذا حبيس نظره الموت وحبيس الخوف وطغيان الذكر «الغازي».

شهوة العين

فالمتعة الحق التي ينشدها عاشق المرد والغلاميات والخنث من المراهقين والأولاد والجويريات، وهي المتعة المناسبة غاية هذا العاشق حقيقة، هي متعة النظر إلى متعة الشعر و«التليين» به وقوله. فالنظر، وليس عمل «النكاح» ولو وقعت عليه حيعلة[9]، هو مستودع التشابه والتلبيس، وهو خافقها. وأبو النواس إذ يطنب في الكلام على متعته وعلى حر البنات والأمهات، أو على فقحات الأولاد والغلمان، يقتصر «شعره» في هذه، أي في الحر والفقحة والحلقة، على فعل أو فعلين، وعلى اسم أو اسمين. وبديهة ليس مبنى الشعر ولا مبنى ما ينحو نحوه ويذهب مذهبه، على الفعل أو الفعلين ولا على الاسم أو الاسمين؛ فالفعل أو الاسم، بهذه الحال وفي هذا المعرض، يقومان بنفسها ويكادان ينحرجان من العبارة أو الجملة التي يساقان فيها وينتحيان منها ناحية، فكأنها الدال والمدلول جميعاً، وكأن دلالتها اجتمعت فيها فلا تدين الدلالة هذه بدلالتها ووقعها وأقيستها إلا للكلمة نفسها (فعلاً أو اسماً). لذلك قلما حمل الشاعر على الأفعال والأسماء هذه غير خواتم أشعاره وغير «شعاراته» و«حكمه»[10]، ومعظمها محاكاة مقلوبة ومعكوسة لشعارات القوم وحكمهم. والكلام على مجون الحسن بن هانيء، أو على خلاعته وبذاءته، إنما يقصد به مثل هذه الأبيات والأشعار. وهي بلا ريب أكثر أشعاره شهرة وتداولاً على ألسنة الناس، ولعل بعض السبب في ذلك تعمد أبو نواس نظمها على بحور مشهورة ومتداولة «صُبت» فيها معانٍ مخالفة هي المعاني السائرة والمقبولة من القوم على الملأ وجهاراً[11].

وعلى خلاف زعم «الحكمة» التخفف من الوقت والمكان، وهما عمدة الحس والمحسوس، وأطراقهما، يقبل الشعر عليهما وينيط بهما عمله وشغله[12]. والنظر، من بين الحواس، مبنى التلبيس والاحتيال، واستعاراته من أقوى الاستعارات تشابهاً وغموضاً. ويبعث النظر، أو شهوة العين، الشعر على مواضع وأمكنة لا يتردد إليها شعر المطالب المعروفة، أو الشعر الذي يدعو إليه «المسلَّطون»[13]. ومن هذه الأمكنة والمواضع الحمامات:

وفي الحمام يبدو كل مكنون السراويل
فقم مجتلياً فانظر بعيني غير مشغول
ترَ ردفاً يغطي الظهر من أهيف مجدول[14]

فالحمام، على هذا، «مصوغ» من تمتع النظر أو كأنه هذه المتعة «صبت» فيه «من قرن إلى قدم»، على قول النؤاسي في شعر مثال أشعار على شاكلته[15] فالنظر موضوع على باد ظاهر، من وجه، وعلى مكنون مستتر، من وجه آخر. وقسمته هذه مبعث قيام وسعي فاجتلاء فنظر بالعينين. وشرط حسن المآل، إثبات النظر ما ينظره، هو الخروج من الانشغال. فالنظر إن لم يكن «غير مشغول» صرفه شغله أو انشغاله إلى معاملة الشيء كلاً وعملاً وأداءً. والنظر «المشغول» بالشيء يقدم الشيء على النظر، فيملأ الشيء النظر، وهذا من معاني «الشغل». أما الارتفاع عن الشغل والانشغال فصفة الشعر (والفن عامة؟)، وصفة النظر على وجه الشعر. ومثل هذا النظر، على هذا الوجه، يحضر ما ينظره ويرى إليه وهو لا شيء غير نفسه. فالردف المغطي الظهر ـــ وهو لا يغطيه إلا إذا رُئي الاثنان من جهة مستوية هي جهة الردف ومستواه ـــ مخططُ منظر. وهو لا يتماسك إلا بحركة خاطفة لا تستبقي من الحركة إلا فكرتها المحض أو مجرد هذه الفكرة: فالأهيف مختصر المستدق والنازع طولاً، والمجدول يقتصر على العلائق ويطرح مادة يجدل ويغلب عليها.

ومثل هذا التجزيء للمنظر يسلمه إلى لذة ضربها من غير ضرب اللذات التي يستنفدها الباه و«شغله» و«فراغه». ولا يقصد بهذا حمل النؤاسي تعسفاً على ما لم يحمل هو شعره أو نفسه عليه. فهو من غير ريب، مدح «الفراغ على بيض غلام مرجرج الكفل»[16]، ومدح «الجمع»، و«حلَّ السراويل»، و«اللعاب» يسيل من الذكر عند البصر بالوجه الحسن، وتغريق «رمح البطن جوف الراح»، و«بعج» الفقحة، والصفان على أربع، والكتابة في الميم باللام...[17]. لكن هذه المطالب والمعاني لا تستوفي كل المطالب والمعاني الشعرية النؤاسية، وليست الألزم بشعر الشاعر والأخصّ به، ولا تستقيم و«طريقته» إذا صح أن للنؤاسي طريقة يجتمع عليها أخص شعره وأقواه نسبة إليه.

جنس ثالث

وعلى هذا فالعشق الغلامي، على النحو الذي يصوغه الشاعر شعراً مثال عملي وحياتي (وجودي، على المعنى الثقافي والعربي المتعارف) ومثال شعري وجمالي، جميعاً. وما يبعث الحسن ابن هانيء على الانتخاب والاشتهاء والعشق هو عينه ما

(١٠) الأمثلة على هذا كثيرة، وهي تترجح بين أوامر الباه ونواهيه:
نكْ ابن العم ذا القربى /.../ ونك شيخ الثمانين /.../ ومن طاطا فاركبه / وفي ليلة الجمعة)، ص ٢١، أو: (إنما العيش يا أخي /نيك خشف من العرب / فإذا ما جمعته / فهو الدين والحسب)، ص ٥٢، أو: (أنفت نفسي العزيزة أن تقنع إلا بكل شيء حرام)، ص ٧٨، أو: (والله ما طاب عشق/ حتى يكون حراماً)، ص ١٠١، وفي هذا المعنى أي الأمر بالحرام أبيات كثيرة تتخلل المجموعة كلها وتكثر في ثلثها الأخير.

(١١) قد يكون البيت: (له مقلتا خشف وأصداغ فتية/ ومشية جبار وتكريه كافر)، ولو من غير باب «الحكم»، مثلاً صريحاً على المحاكاة المعكوسة، والبيت التي يحاكيه أبو نواس هو بيت امرىء القيس في فرسه: (له أيطلا ظبي...).

(١٢) الكلمتان من الشاعر، في ص ٧٣ و١٠٣.

(١٣) يقول أبو النواس في ديوانه، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٤، حققه وشرحه أحمد عبد العزيز الغزالي (١٩٥٣)، ص ٢١:
دعاني إلى نعت الطلول مسلط
تضيق ذراعي أن أجوز له أمرا
فسمع أمير المؤمنين وطاعة
(...).

(١٤) ص ٧٥.

(١٥) ص ٧٩ ـــ ٨٠، قال:
مجون صُبَّ في صنم
مصوغ الطرف من سقم
كأن الحب فيه صبّ
من قرن إلى قدم.



يبعثه قول شعر نؤاسي يخصه وحده ولا يشاركه فيه أحد من الشعراء.

فالغلمان المرد المحتلمون أو يكادون والخماسيون، المراهقون الخنث من ظباء الدواوين وغزلانها و«نشيها» (منشئيها) وفرسها ونصرانييها ويهودها، والغلاميات المحيرات اللواتي يسألن: (فأين لي أكعاب/ أنت أم أنت غلام)[18]، هؤلاء وأمثالهم وأولئك وأمثالهن، إنما هم ملتبسون وملبّسون ومتشابهون؛ والالتباس والتلبيس والتزويج والتشابه والتجزئة حال من أحوال الكون، ووجوه يدرك الكون (والكائنات أو الأكوان) ويقال عليها، ومن جهتها وقبلها. فأبو نواس إذ يقدم أحوال الكون ووجوهها هذه على غيرها ينسب إليها قوة على الشعر ينفيها عن غيرها وينفي غيرها منها. وهو يعارض معارضة كثيرة الأنحاء والصيغ بين مرده وغلامياته وبين «الطمثات» كل شهر والنابغ جروهن في كل عام، على ما يقول في النساء ـــ وهو يطعن عليهن «جحرهن» البعيد القعر و«صدعهن» و«لجتهن» وأنداءهن.

فكأن التخصيص والإفراد لا يؤاتيان إلا المراهقين والغلاميات، ولا يصح المدح بالفرادة إلا فيهم وفيهن (وأبو النواس يؤلف من الذكورة والأنوثة «جنساً ثالثاً»). فيمدح ابن خرداد فيقول فيه: (... أوحدي الجلوس فرد القيام)[19]، جامعاً بين الجمال وبين الفرادة وموحداً بينهما. ولا يتأتى مثل هذا الجمع ولا يصح إلا على مذهب يرسي الأفراد، الجواهر الفرد، على نفسها وينشئ منها معيارها وميزانها وليس من الصور الجامعة أو من المثالات المفارقة.

فالجميل، على هذا، هو البعيد من المثال والاشتراك، وهو البعيد من السوية والقياس. فـ«يمدح» أبو نواس من يعشقه بأنه:

ظبي أعار الزمان مقلته

كأنه في جماله وثن[20].

والوثنية هي حمل الشيء على نفسه من غير وسيط. ويبالغ النؤاسي في مذهبه هذا فيوكل إلى حبِّه، الظبي، وهو فرد، إعارة الزمان، وهو مدرك و«مقولة» وباب إلى الكون وعقله وقوله، «مقلته» ـــ والمقلة هذه تعاقبت أوصافها على شعر النؤاسي، فهي تارة قاتلة وتارة زانية وتارة ثالثة ماجنة وغوية. أما الوثن، على النحو الذي يعرض عليه في البيت، فلا ينعت إلا بنفسه. وعلى خلاف الأطلال لا يسند الوثن الجميل إلى الزمان وتقضيه، ولا إلى التذكر، فسنده هو الآن المخيم والحاضر الغامر. فما لا علة له من غيره، ولا ميزان له إلا من نفسه، الزمنُ الحاضر والماثل وقته ومملكته. وصدارة الحاضر والآن الزمن، موضوعةً على النظر وعلى المحسوس عامة.

ويصف البعد من المثال الجمال كنحو ما يصف النفس، ويصح في المعاني صحته وصدقه في المحسوس. فيقول أبو النواس إن له «ماجناً غوياً»:

مموه الدين عسكرياً

يعرف بالفسق والنفاق[21]

أما «الأترجة»، وهو الاسم الذي ينادي به محبوباً لا يعرف ما جنسه، فيصفها بالأستاذية في الرهز، والرهز في غير بيت من أبياته من صفات المرد، قبل أن يصفها بـ«سحاقه»، وهي من صفات الجواري والنساء. وتشابهها جنساً علم على صفاتها المعنوية التي لا تقل شأناً عن الفسق والنفاق:

ويا خلابة خداعة للقلب سراقه[22]

و«رخيم الدل، المعشوق «مجنوح الكلام»[23]، أو مستعجمه ومختلطه، على ما يليق بالظباء والغلاميات والبرامكة ومن حسنهم حسن «الجن»[24] أو كأنهم:

مجونٌ صب في صنم

مصوغ الطرف من سقم

على ما تقدم (الحاشية الخامسة عشرة).

ضد الخطابة

ويضطرب «قوم» الحسن بن هانىء هؤلاء ـــ وهم «قوم» جمعهم الشاعر من تقطيع الأواصر والعرى ومن العدوان على المعايير «القومية»، العربية والإسلامية، والإزراء بها[25] ـــ يضطربون على حدود العمر والجنس والدين واللغة والعبارة واللباس، فيحاكون أضدادهم وخلافهم على تلبيس مقيم؛ ولايبدد هذا الالتباس إلا الامتحان الأخير أو «العمل»، على قول الشاعر، وهو خارج الشعر وخارج الرواية والقصص، على ما مر وتقدم. ويتطاول الاضطراب، وهو اسم آخر للتشابه، إلى الخلق نفسه ومادته: فـ«الغزال» النؤاسي ليس مخلوقاً «كخلق الناس من طين»:

ولكن صيغ من مسك

وأنواع الرياحين

ربا في جنة الخلد

مع الحور، بها، العين[26]

ولا يعف الشاعر عن قسمة الليل والنهار، والحلم واليقظة، وقسمة التذكر والبصر، وإبليس والملك، والجميل والحق، والتخييل والإدراك. فيحمل أبو النواس وجوه القسمة هذه كلها على الاصطناع والتعسف اللذين أثبتا الإنسي ذكراً وأنثى وأخرجاه من الاحتيال إلى الإحكام. فأحد صبيانه يزني الناس به بعيونهم، ومقلتا الظباء والجواري الزنا بعض فضائلها، وهو

(16) ص 72 ـــ 73، قال:
لا والتفات الظباء بالمقل (...)
وحرمة الرهز والفراغ على
بيض غلام مرجرج الكلفل
لا زرت ظهر الحرام معتكفاً
ملبياً راكباً على جمل
إلا على ظهر امرىء خنث
تميل أردافه من الثقل
فالفراغ والركب من أغراض اللغة النؤاسية.

(17) في معظم صفحات المجموعة ومنها خاصة وتباعاً: ص 52، 54، 53، 23، 104، 113، 133.

(18) ص 118، والصفات الأخرى في معظم الأشعار.

(19) ص 155.

(20) ص 150، وهو البيت الثالث من قول يبدأ بـ: (أحسن من عطن الإبل)
ومن طلول طال الزمان بها
يطول فيها البكاء والحزنُ
ظبي أعار الزمان مقلته
كأنه في جماله وثنُ
والتشبيه بالوثن من المعاني النؤاسية الثابتة. فيقول ص 134:
يحاكي الصنم المعبو
د والغصن إذا ماسا
والقسم بأعياد النصارى واليهود والمجوس، وترتيل أسمائها وشعائرها في قصائد بتمامها، من أعراض الوثنية الشعرية النؤاسية، ص 124 ـــ 131.

(21) ص 132.

(22) قال، ص 112:
فيا أترجة أستاذةً
بالرهز سحاقه
ويا خلابة
خداعة للقلب سراقه
يكتب المحقق في الأترجة أنها من جنس الليمون، ويزيد محيط المحيط للبستاني: ناعم الورق والحطب (مادة ت ر ج).

(الصبي) لو مرّ بالناس «نائمين لاحتلموا»[27]. فالصبي يتنقل بين النوم وبين اليقظة من غير حرج ولا إحالة، شأن الناس، ولا شريطة لجواز التنقل إلا الاشتراك في معدن الاستهامة والشهوة والشعر. وعلى ذمة هذا الاشتراك يقول الشاعر لإحدى غلامياته: (. . ./ فجودي في المنام لمستهام)[28]؛ فلا يحجز بين المنام وبين اليقظة حاجز تعتد به الاستهامة ويعتد به الهائمون. ولعل امتياز الخمرة، موضوعاً يضع عليه النؤاسي الشعر شأن امتياز المرد والغلاميات، مصدره خلط شاربيها الليل بالنهار. وخلطها هي في عقولهم وحسهم اليقظة بالمنام، والذكورة والأنوثة. . .

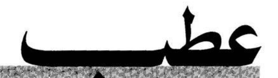
وعلى هذا فالمجانسة الشعرية مبناها على الحقيقة وكيفياتها. وليس على الشعر النؤاسي، وهذا هو السبب في نسبته النؤاسية وفي تخصيصه بها، إلا تجنيس المتجانس حقيقة وخلقاً، أو قوله. فتنشأ عن هذا بديهة شعرية يقوم في مقابلتها، ونظيرها، ما تسميه رطانة اليوم «علماً» شعرياً يسوي أشياءه وأفراده، من كنايات ومجازات واستعارات و«صور» ومفردات وروايات وبحور، على شاكلة تختص بها هذا «العالم» ويبني من غيره وسواه. فتتناول البديهة النؤاسية ما تتناوله على وجه الجناس (أو المجانسة) فكأن الجناس صفة الشيء في نفسه أو كأن المخلوقات سوية على اضطراب:

وبيض من زجاج الشا
م لا بيض الصفاح
وبسمر من ملاء
المسك لا سمر الرماح[29]

فالعودة من الخطابة العربية، وتحجرها على استعارات بعينها حربية أو دينية (مثل: بيض الصفاح وسمر الرماح وغض الطرف عن الجارة وكؤوس المنايا وظبى المشرفيات والمناظرة في تفضيل عثمان أو علي. . .)، هذه العودة تفك الاستعارات من عمودها ومثالاتها الثابتة. فالأبيض ليس اضطراراً لون الصفاح ولا السمرة لون الرماح، والمقلة لا يعبرها الولد للغزال والظبي وليست وقفاً عليها فربما للزمان مقلة، والتصاوير للمنطقات من الجامات[30] وليست للطلول وبقايا الدار المقوية، والدر من الكلام قد يكون نثراً غير فصيح أو «مجنوحاً»، أما المشعر والركن والحرم فأسماؤها غير أسماء التنزيل والسنن والآثار، والديار ليست في شيء ديار دارم وبكر وتميم ولا البلدان بلدانها. . .

إذ يحمل أبو نواس الأعمال والكلام والاعتقاد والأخبار والأشياء والناس على التمويه والتزويج، أي على وجوه التشابه، يخرجها من حد السلطان، وهو حد العصبية والحرب والدين والتناسل وعمود الشعر إلى حد «العيد» و«المنية»[31] و«الأوحدية». وإخراج الأعمال والكلام من حد إلى حد، في أواخر القرن الثاني للهجرة وعشية الحرب الأهلية العباسية الأولى، ثورة عامة على أركان حضارة عربية إسلامية كانت بعيدة من التمكن يومها. فتقديم الأمين على المأمون تعلل بنسب الأمين العربي والقرشي، أباً وأماً، على حين كان المأمون لأم ولد. وكان إسلام الفقهاء يشحذ أركانه السنية واعتقاده قبيل إغلاق باب الاجتهاد. إذا صح وصف عمل أبو نواس، اليوم بـ«الحداثة»، وهو صحيح على زعمي، فالسبب فيه هو رفع التهجين إلى مرتبة مدرك من مدركات العقل الكثير الأوجه وطرق العمل والموضوعات.

(23) ص ١٠٠:
عشقت (. . .)
رخيم الدل مجنوح الكلام.
(24) ص ٨١:
وبرمكي الحسن في حلْبْ
كأنه من حسنه جني
(25) يطول إيراد الأشعار التي يعكس فيها أبو نواس السنن العربية والأوامر والنواهي الدينية، وأول السنن الوقوف على الأطلال وأول الأوامر اتخاذ الزوج والولد.
(26) ص ١٠٩، ومطلع الشعر محاكاة قرآنية صوفية:
أما والطور والنور
وآيات الطواسين
وتتوسل بأوائل السور وحروفها في البيت التالي.
(27) ص ١١٥، زنا المقل في بيت يكني بمقلتي رحمة، الجارية ربما:
ومقلتي رحمة في
زناهما مقلتاكا.
(28) ص ٩٩.
(29) ص ١٤٠.
(30) ص ١٤٧، أي للكؤوس التي حفرت عليها مناطق أو أحزمة.
(31) ص ١٢٤ — ١٢٥ البيت الأخير من قصيدة طويلة في عبد يشوع مطلعها:
بعمودية الدين العتيق
بماري بطرس بالجاثليق
وختامها:
لقد أصبحت زينة كل عيد
ودين مع جفائك والعقوق
والقصيدة مثال توسيع العربية إلى مفردات وكنايات وبحور أدى انحسارها عنها إلى فصاحة متحجرة. وص١٥٠:
(. . .) ولا
أجعل في غير منيتي لسني
أي لسانه وحذقه أو بلاغته.



مفتاح العماري

ليبيا

■ أريد أن أخسر هذا الاحتفال المزور. بي شوق إلى أمي التي أعرفها لكي أغادر بيتنا بلا رجعة. أن أموت دون ضجة نساء وأطفال ورجال غرباء يشربون الشاي ويتبادلون النكات والأخبار السمجة. تعبت أنا. لا أريد شيئاً سوى أن أمحو كل بقعة من وجهي.. وكلماتي الضائعة في خبل. لا أحد يفهم ما تهذي به يداي. أظفاري حين تحفر بقسوة حلمها المهدد بالانقراض. شربت ما يكفي أردأ الخمور وأعنفها. مضى العالم من دوني وأنا أسكر عند حافة العتمة. أصخب بأغنيات بذيئة تعلمتها من جنود قساة كانوا معي في الجيش، ينهضون قبلي ويشتمون كل شيء. هلاك فاشي يتناسل مع قهوة الصباح. ساحات أسمنتية نضربها بنعالنا ونهدر بأصوات غابات توشك بطرائدها الفزعة أن تدمر قانون الطمأنينة. ونرعد مثل سحاب خلّب.

يذهب الليل، ويأتي الليل

موحشة هي الأسرة بشخيرها الحامض.

ماذا تبقى من جسدي حتى أطعم هذه القشعريرة الجائعة.

عيناي: تسقط النظرات في حمرة صيف لزج يشي بفداحة مفازة تخون سكانها. إلى أيّ حد يمكن أن نبجّل الماء الذي يقهرنا بملوحته لأننا كبرنا وصار لنا صغار يرقبون الضحكة بشغف من يكسب نهاية اللعب.

أنا بعيدٌ الآن، أسافرُ بأسري إلى قبر الطمأنينة.

معي ما يكفي من البكاء المجروح...

وما يكفي لكي أنسحب من نفسي.

لن أشكو من تعاسة تحيطني برعايتها. لن ألتفت إلى ظلّي وهو ينحدر سفالة وقحة ليمحو مشيتي من رصيف لا صوت له ولا رائحة.. لكن النهار مقلوباً مثل صرصار في بالوعة مرحاض.. قميئاً ومهملاً وكريهاً يُعبِّر عن نفسه ببلاغة سادرة في تمجيد العفونة واحترام مشيئة الفوضى.

لن أسدّ أنفي متقزّزاً.. بل سأعبر مجيباً السادة وهم يدخنون، ويبصقون ويدحرجون النميمة بينهم، مبتهجين بأعضائهم التناسلية أولاً. هاتفاً بخجل وعلى نحو سريّ بأسماء فتيات جميلات كبرن بعدي.

كنت أتبدد داخل غرفتي المظلمة.

أتخبط مثل ذئب مصاب بالحمى. شوارع بليدة تلتحف بغبارها الرمادي تحت الشرفات والنوافذ المطفأة.

صراخ أخاذ ينشر الفتنة المتأخرة عن الموعد المحدد لانفجار ما، مخيف ومدمر يقع قريباً من سرة طرابلس... ضالة البدو والعسكر واللصوص والزنوج الأفارقة والعمال المهاجرين بأوبئتهم وقضاياهم الصغيرة.

كُوني أمي لحظة فقط. أنا مريضٌ وخائف.

سأترك قصائدي وكتبي جبنة لفئران وحرائق رثة.

لستُ راغباً في ثديك بعد الآن. خذي صدري برفق. أكاد أتنفس بمشقة عالم يحترق.

مملكة من الذباب تسكن حنجرتي. يتشظى الهواء على تخوم فمي.

لستُ غاضباً هذه المرة من مخلوقاتي وهي تخسرني غير آسفة على كآبة الشعر وفرحه. ما أروع هذه الخيانة.

جميلٌ منّي أن أهدر فكرتي وأمشي. الضروري يحدثُ في غفلة حيث غيري يتكلمني بفضاضة. أعرّف الرّدى ببداهة طفل يشطب عائلته ويهرب بقفزة واحدة.

كان الصيف يستيقظ محمولاً بأكوام القمامة يجرّ فصلاً باراً برطوبة عطنة تصلح لخميرة فاسدة من بشر أتقياء محكومين بمشيئة تبولُ في مرقدها.

كيف أفسر هذا الصراع. رأسي المدجج بالعزلة والهذيان. صورٌ تغادر كوادرها. وجوهٌ تأكلُ نفسها. كذبٌ ضروريّ مهذّباً يجلسُ بأبهة معلم في علم النحو والعروض.

ماذا تريدون مني... أنا رجل يموت.

قمصاني لم تعد لي، أحذيتي أيضاً. لن أذهب إلى الوظيفة، لن أدخن، لن أسكر، ولن أحب.

دعوني كما أنا. رجلاً يموت. بقايا خبر تافه تلفظه أذنٌ مهملة.

أنا لا أفهم ما يحدث لي. أمرٌ بحياد بارد لا لون له. الريح ضد مشيتي. لا بأس سأشعل سيجارة في المصعد. سأنظر في مرآة الحمام إلى نفسي. لن أبذل جهداً في التعرف بسحنتي

الجافة. لا حاجة لي إلى ارتداء ثياب نظيفة. ليكن حذائي ملوثاً وحقيراً. لا أحد يهتم برجل ميت. كنتُ أمزّق رسائل حبيباتي وأكتبُ قوائم بأسمائهنّ حتى أتذكر أنني في لحظة ما ارتكبت هذه الحياة بحماقة كائن إضافيّ. فما كان ينبغي أن أعود من حرب الجنوب بجسد مهرّب على شاحنة عسكرية عبر آلاف الأميال من العطش. نحيفاً وضامراً أركض باتجاه أمي. يذهب الليل، ويأتي الليل. رفاقي ينامون قبلي.. الحيوانات الغريبة أيضاً. أسود شكلُ الجبال البعيدة صباحاتٌ ثقيلة تظهر شمسها بلزوجة تنزلق على راحة الكف. أسافرُ دون أمري. دائماً يحدثُ المكان بمشيئة عسكرية.

يومٌ هنا وآخر في السرِّ. أشلاء من العبيد والأسئلة واللحظات الموءودة. سكاكين جديدة تشرئب خلف كلماتي ومقصات ملطخة بالحبر. دخان سعيد بهيمنة إرهابية يصعد المنصة.

جيد خيالات وقصائد فاسدة. وهتافات صرع تضجّ حافلة بمصطلحات التعذيب والقيامة.

كيف أسمّي هذا الصداع.

هذه الجنازة أنا. إذهبوا يا صغاري إلى أمكم. هذه ليست ركبتي، إنها جمجمة جندي تمردت على حماية الخوذة.

بلطف أفكُّ قيدي شاكراً كرمه البدوي..

متنصلاً من توقي، ومن مديحي الأرعن لسيادة الغد.

لن أكون بعد. هراء ما تبقى. وهمٌ مفتون بربائه. الأبيض خدعة الألوان كلّها. الأسود كذلك.

برهافة يكون السقوط عظيماً بتلاشيه، المجد للنسيان.. الذي لا سلالة له لكي ترثه. أغادرُ بمهابة مطلقة في اللاأثر. لا شيء لي يصلح للفراغ. جسمي يتضاءل. تنكمش أطرافي إلى الداخل لتجرف الأمنيات الهزيلة وتنأى بهدوئها خارج الحواس.

لا شيء بعد يقال
لا مكان للوقت
لا وقت للضوء
لا جسد للظل
الجميع بعيد عن هنا
والواحد لا وجود له.

وأنا لن أتورط في مطاردة الأرغفة والسجائر الرديئة والفتيات الخليعات.. والخمور المغشوشة والمواعيد الرومانسية مع شيء يفيض بألمه. لأنني أفكر جدياً في شراء جوارب جديدة ومناديل ورقية للمخاط والمني والعرق وبقع الطعام.

أتنفّسُ بصعوبة
خذيني بشفافية أمّ

واغفري لي غموض مشيتي فيك. شبحُ زوال كان مقطوعاً من حرب أشعلتها قبائل مجاورة. وحده أدرك سرها فقفل يصهل باتجاه المدينة.

رأيت المطر مخلوطاً بعبير زهر البرتقال.

مارس شهر الجسد الفائض بالعزّ والشهوة، غير أنّ طائر الحبِّ ظلّ في توهانه فسقط مرتين.

في إغفاءة منّي لمحتُ قرينتي تتنفّس داخل غطائي



كان شعرها حاراً.
كان طفلي يسعلُ في الداخل
كانت زوجتي تغسل الصحون في المطبخ
كانت أمي تستيقظ خائفة من شيء بعيد.
كانت أختي الكبرى تتوسد يدها وتحلم بليلة الخميس.
كان أخي التاجر يفتح شباك النافذة...
وكانت السماء فوقنا.
وأنا لست سوى قامة معرفة بهلاكي.
أنوءُ بخوفي.
واقفٌ... لا أحد يشير إليّ. كأنه
لا موضع لخفائي.
معلوماً بالنسيان.
مسكوناً بعلانية.
أذهبُ إليّ
حزنٌ مقيمٌ وفرحٌ عابر.

سأنفض رئتي من العطر والمطر والموسيقى... وذاكرتي من العناوين وأرقام الهواتف وأسماء الحبيبات والأصدقاء.

الانفجارات والحرائق واستغاثات الجرحى وسخط المساجين.

سأغرب بعيداً عن ضفافكم إلى حيث لا تحوم لمعرفتي. لا كيف تأخرت ولا أين ومتى.

الآن لستُ هنا.

لا حدود لصمتي. □



معادلة

عبد الوهاب مرعشلي
سورية

■ أربع غرف تكفي..

الغرفة الكبرى سأجعل منها مكتباً لتتسع لكتبي وأوراقي المبعثرة هنا وهناك. في الصدر منها سأضع طاولة جديدة وأتخلص من تلك التي ترنح كلما لامستها.. وأستبدل الكرسي المصاب بالروماتيزم لأتخلص من تلك الأنات والآهات التي تصدرها مفاصله، وتشوش عليّ أفكاري عندما أجلس عليه لأكتب. سأضع في الغرفة أربعة كراسي مريحة لأصدقائي المتعبين.

الغرفة الثانية ستكون غرفة نوم لأولادي الأربعة.. أضع فيها أربعة أسرة... وفوق كل سرير وسادة مريحة.. (وبطانية) من الصوف.. وفي إحدى زواياها سأقيم مكتباً صغيراً كي يكتبوا وظائفهم عليه وحتى لا تصاب ظهورهم الغضة بالتقوس..

أما الثالثة فللجلوس واستقبال الضيوف. وغرفة نومي هي الرابعة.

سأطلي جدران البيت باللون الأبيض وأزينه بالزهور، ولكن يبدو أنني سأصرف النقود جميعها. يجب علي أن أعيد حساباتي. عليّ أن أستغني عن بعض الأشياء غير الضرورية لأوفر بعض المال وأعيش من عائد استثماره.

إذاً.. ثلاثة أسرة بدلاً من أربعة. مدفأتان عوضاً من ثلاث. كرسيان فقط.

الآن ورقة النصيب تكفي تماماً.

وعند المغيب جلس مشدود الأعصاب ينتظر.

تدور الدواليب، تستقر الأرقام، يصيح المنادي: «الرابح.. صاحب الجسد الضخم المتورم، والرأس الصغير». □

هاتف الجنابي
العراق

ملائكة الرحمة

■ ملائكة الرحمة
بأصابعهم الرهيفة جداً،
وأضلاعهم الغصنية،
بأجنحتهم المرفرفة بطقس الوداع،
هم رحيمون، لا أدري لماذا؟
محلقون في سديمية الرحمة التي
لا تنتهي، من لا يحب الرحمة؟
سائبون غير مرئيين يقظون وبحريةٍ تامة
ينسقون الخطى والأجنحة،
والنظرات الهائمة غير أنهم في بعض الفضاءات
بسريةٍ مطلقةٍ يعملون،
من زمن سحيق لم يشعر بهم أحد،
حتى إن البعض بات يشك في وجودهم أصلاً،
والقسم الآخر هاجر بحثاً عن
الرحمة.

(أنا جئت بولندة لهذا الغرض،
وميلوش وبرودسكي إلى أميركا،
وعبد القادر وجبار وكاظم ومريدوهم إلى فرنسا،
بينما ف. العزاوي وعقيلته والمعالي ومترجم مندلشتام إلى ألمانيا،
والأعرجي إلى الجزائر، وصلاح وأطيمش وفوزي وهاشم وعزيز إلى انكلترا،
ومؤيد وجليل إلى السويد، وسركون إلى أميركا،
وجيلي إلى العالم الآخر...).
ملائكة الرحمة
أزليون
معزون مذلون قهارون حالمون. □



انطوان ضومط

يثرب الجديدة
دراسة
محمد جمال باروت
رياض الريس للكتاب والنشر - بيروت، لندن ١٩٩٤

الدولة الغريبة

يطرح محمد جمال باروت في كتابه «يثرب الجديدة» إشكالية العلمنة في الإسلام، وتعارضها مع أفكار الحركات الجهادية الإسلامية الأصولية، وإذ يعتقد أنها ممكنة، وقد تقدمت أشواطاً مع أفكار رواد الجامعة الإسلامية: عبده، الأفغاني، ابن باديس وغيرهم... فإنها تراجعت كثيراً في الفكر الإسلامي الأصولي المعاصر.

وقد حدد باروت العلمنة بالعودة إلى القواميس العادية (ص ٢٢٩) وميز فيها مستويين أو معنيين «Laïcité» العلمنة، «laïcisme» العلمانوية وفي اعتقادنا أن التعريفين المذكورين غير كافيين، إذ التحديد اللغوي لا يمكنه أن يقارب بطريقة إيضاحية تمامية المعنى الفلسفي الذي انطلقت منه العلمنة: بحيث إن الفلسفة المادية للتاريخ لا يمكن اختصارها بتعريف بسيط، فهي نتيجة معاناة طويلة تاريخياً وفكرياً، إنبثقت إبان الثورة الفرنسية، وبالتالي راحت تأخذ أبعاداً ومستويات متعددة بحسب فلاسفة التاريخ وبالتالي يجب تمييزها بدقة عن فرعها «العلمانوية» خصوصاً أن هذا الأخير مصطلح حديث في اللغة العربية. ولست أدري لماذا أسقط تعريف محمد أركون لها: «هي موقف للروح أمام مسألة المعرفة»! وعليه يظل القارئ يتلمس طريقة بصعوبة بين صفحات فكر باروت في «يثرب الجديدة» خصوصاً أن التعريف المعتمد طرح في مطلع الفصل الأخير من الكتاب «حول مفهوم العلمنة الإسلامية» وتحديداً في الصفحة ٢٢٩.

وقبل أن يلج الباحث الموضوع بكل أبعاده يميز بين ثلاثة مستويات في ممارسة الإسلام الشعبي (ص ١١٣) ويرتبط بآليات التدين التي تغدو عادة، الرسمي أي الجهاز الأيديولوجي للدولة ورموزه رجال الدين، والسياسي ويرتبط بشعار الدولة الإسلامية.

أما الإسلام المعاصر، كما يراه الباحث فقد انطلق من حركة الإخوان المسلمين التي طرح مؤسسها حسن البنا شعار: دين ودولة. وتنشط تلك الحركة على مستويين: معتدل «إخواني» ومتطرف «جهادي»، متوسلاً منهجاً جدلياً لتبيان التناقض بين النظامين بالإجابة عن مجموعة أسئلة أساسية لعل أبرزها: كيف تحولت جماعة الإخوان المسلمين عن نظرية تطبيق الشريعة إلى نظرية الحاكمية لله؟



لم يتطرق باروت بعمق إلى نظرية رشيد رضا

هذه هي المنطلقات المحورية في كتاب يثرب الجديدة، وهي تتأسس في اعتقادنا على عدد من الركائز تلازمها على مدى فصول الكتاب، ولعل أبرزها: ١ ــ أسباب نشوء حركة الإخوان المسلمين. ٢ ــ نظرية الإخوان المسلمين وعلاقتها بالعلمنة. ٣ ــ عوامل تحول الإخوانية إلى جهادية. ٤ ــ النظرية الجهادية السنية والشيعية. ٥ ــ مقارنة بين الخطابين الجهادي والإخواني. ٦ ــ الحلول.

يجد باروت أسباباً عديدة لقيام حركة الإخوان المسلمين يمكن جمع شتاتها في أرجاء فصول الكتاب، ولعل أبرزها:

أ ــ تعتبر ترسيمة محمد عبده العامل الأكثر إيجابية أو فعالية في قيام حركة الإخوان المسلمين بحيث تناولها عدد من المفكرين المسلمين ووقفوا منها مواقف متباينة.

ب ــ إن تبعية العرب للغرب نبعت من موقف التبعي للضعيف تجاه القوي. وهو أبرز فئتين: (ص ١٠٢) فئة لا تؤمن بصلاح ما في يد الأمة من تراث وعقيدة لحل تلك المعضلات، التي تواجه الأمة العربية والإسلامية، فنشدت الحل في الحضارة الغربية. وفئة الفقهاء التي تستقبل كل ما لا يرضيها بالسلبية المطلقة. وأدى الصراع بين الفئتين إلى اتهام الأولى للثانية بالرجعية، والثانية للأولى بالكفر والإلحاد. فاعتمد السباعي موقفاً وسطاً بينهما، وبالتالي نشأ الإخوان المسلمون في سوريا.

ج ــ والأصولية في رأي الباحث، هي نتاج معقد لإخفاقات «الشعبوية» وتناقضاتها الحادة. وهي في آن أزمة علاقات الفئات الوسطى بالشعبوية، التي لم تجد قرار ثابتاً، فراحت، بسبب إخفاق النتاج الأيديولوجي المتكامل، تتنقل بين التيارات الفكرية من ناصرية إلى إخوانية إلى جهادية (ص ١٤١).

د ــ إن البورقيبية عبرت عن جيل بأكمله، وربطت تحديث تونس بتجاوز العلمانية إلى العلمانوية دون امتلاك أي وعي للنتائج المترتبة على نسف الهوية الثقافية العربية ــ الإسلامية، وأدت إلى إشكالية المفاصلة عن الهوية الثقافية للأمة (ص ٢٠٤).

بالنسبة إلى علاقة الإخوان المسلمين بالعلمنة يرى الباحث أن ترسيمة محمد عبده شكلت الحجر الأساسي في الخطاب الإخواني، دون أن يخوض في أصولها أو ركائزها، بحيث تظل مبهمة، ويرى أيضاً أنها تأولت إلى مفهومين (ص ١٩) الأصولي الذي عبر عنه الشيخ رشيد رضا في الخلافة أو الإمامة جاعلاً مؤسسة أهل الحل والعقد جهازاً من أجهزة الدولة. والعلماني وقد عبر عنه الشيخ علي عبد الرازق الذي لم يرَ في تلك المؤسسة إلا جهازاً مجتمعياً يتسم بالمرجعية الدينية، وذهب عبد الحميد بن باديس أبعد من ذلك حين شبه مؤسسة الخلافة بالبابوية عند الكاثوليك (٢٠).

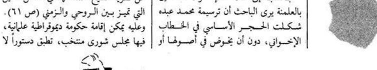
واللافت أن باروت لم يتطرق في عمق إلى نظرية رشيد رضا، ولم يدرس مذهب عبد الرازق في كتابه «الإسلام وأصول الحكم»، على الرغم من استناده الأساسي تركز على هذا الطرح كي يثبت أن العلمنة أصيلة في الإسلام. ولست أدري كيف استطاع الخلوص إلى أن الإخوان المسلمين، حسب السباعي ورضا، هم وسط بين التقليد والتفرنج (ص ٢٣) وهو بعد لم يخض في شرح الأسس التي تقوم عليها العقيدة الإخوانية، التي يشرحها لاحقاً في الصفحات ٢٤ ــ ٢٩.

ويعتقد الباحث أن الفرضيات الإخوانية توفق في الدولة الإسلامية بين مصالح الدين والدنيا بواسطة تطبيق الشريعة. إذ إن الدين حسب عبد القادر عودة هو دنيا قبل أن يكون ديناً(ص ٣٢). ويؤيد ذلك السباعي بوضوح أكبر إذ يعتقد أن الشريعة هي تحقيق مصالح الناس، وتحقيق العدالة بينهم إذا تعارضت مصالحهم، وتحقيق التطور الاجتماعي الصالح في المجتمع الإنساني. ويضيف في الصفحة ٣٣: فكل اجتهاد، وكل رأي وكل نص فقهي يصطدم مع مبدأ من هذه المبادىء فهو مرفوض عندنا أياً من كان قائله، لأنه ينافي روح الشريعة ورسالتها الاجتماعية. وتتكرر هذه المواقف عينها والشروحات في أكثر من مكان في الكتاب، كما في الحديث عن اشتراكية الإسلام (ص ١١٤ و١٣٦ وغيرهما).

ويستعين الكاتب بنظرية النائيني الشيعي التي يراها تتطابق مع نظرية الكواكبي في «طبائع الاستبداد»، مستنداً إلى مراجع حديثة دون المصادر الأم، وهي لا تختلف عن نظرية الشيخ محمد مهدي شمس الدين التي تميز بين الروحي والزمني (ص ٦١). وعليه يمكن إقامة حكومة ديموقراطية علمانية، فيها مجلس شورى منتخب، تطبق دستوراً لا يتنافى مع الإسلام لا أن تطبق الإسلام (ص ٦٧) وتأكيداً لأصالة العلمنة في الإسلام يخوض الباحث في نظرية النائيني الذي يميز بين نوعين من الأكليروس الشيعي (ص ٦٨ ــ ٦٩): الفريق المعادي للدستور ويتهمه بشتى أنواع الفساد والمروق الديني، والمؤيد للدستور الديموقراطي. ويخلص من كل ذلك إلى أن «السلطة الأكليريكية في المجال الديني تتماثل بنيوياً مع السلطة المستبدة في المجال السياسي. . . إنها البنية التأليهية أو المعبودة المحصنة» ويؤكد أن النظرية الشيعية السياسية قادرة على استيعاب الحداثة وتالياً العلمنة. لأن صياغة النائيني لولاية الأمة تصح ليس للنظرية الشيعية فحسب بل أيضاً للفكر السني، وهي تتعارض تماماً، على حد تعبير باروت، مع ولاية الفقيه الخمينية.

ولا تقتصر بينات باروت على أصالة العلمنة في الإسلام على ما ذكرنا، بل يتوسل في شرح مستفيض لنظرية مصطفى السباعي المستقاة من كتابه «اشتراكية الإسلام» بالاستئناس بالنظريات الإصلاحية التي اعتمدها رواد الجامعة الإسلامية. ويرى الباحث أن السباعي يتميز عنهم إذ لا يرى الحل في العودة إلى أصول الشريعة في العهد الراشدي، (ص ١٠٥) بل الإسلام الذي نريده اليوم، هو الإسلام القادر على إيجاد حلول معاصرة في ضوء روح الشريعة لا فهمها التقليدي. من هنا راح يهاجم علماء الشريعة وفقهاءها المتزمتين من حيث علاقتهم الحرفية بالنصوص، واعتمادهم حلولاً غيبية سلفية للمشكلات المعاصرة. ويؤكد على إيجاد الحلول من خلال الشريعة. ويتبدى لنا أن باروت مقتنع كلياً بنظرية السباعي، لذلك راح يشرح كل أبعادها ومستوياتها، فوجد فيها ثلاثة معايير للإصلاح عاد فشرحها مجدداً، بعد أن كان شرحها سابقاً (ص ٣٣) وقد أشرنا إليها، وتأكيداً لأهميتها، ودائماً حسب رأي الباحث، فهي تلتقي مع نظرية عبد الناصر، معتبراً أن لا ملكية للأرض في الإسلام (ص ١١٥).

ويستمر إعجاب باروت بالسباعي فيتبنى موقفه من الدستور السوري الذي يؤكد أنه موقف علماني، وأن المادة التي تنص على أن «دين رئيس الجمهورية الإسلام» (ص ١٣٠) لا تتنافى مع المحتوى العلماني للدستور، إذ إن ذلك لا ينطلق من مفهوم الإسلام الكنسي بل من المفهوم الإسلامي



الحضاري... ولعل الخطأ الذي وقع فيه باروت أنه لم يعرف العلمانية قبل الخوض في بحثه، فطوعها في أطروحاته لتلائم أيديولوجيته، أو إنه أرادها علمانية جديدة تتماشى مع منطلقاته في إطار إسلامي كما يريده هو، ولأن كل همه أنصب على التفريق بين «الكنيسة الإسلامية» والسلطة الدينية. فالهيكلية الكنسية تظل أبداً هي نفسها أكانت إسلامية أم مسيحية، ولا يجوز أبداً في العلمانية المزج بين السياسي والديني. ومفهوم العلمنة الذي يقول به، وعلى الرغم من أهميته، يظل مجزوءاً لأنه اعتمد للتمييز بين فئتين إسلاميتين: محافظة راديكالية سلفية، وأخرى أكثر انفتاحاً. وعليه، إنها نظرة انفتاحية، ولكنها ليست علمانية في بعدها الفلسفي الزمني والمادي. وكيف يكون مفهوم السباعي علمانياً عندما يربط كل تطور في «ضوء المقاصد العامة للشريعة أو روحها»؟ (ص ١٣٦).

ولا تتوقف بينات الباحث على العلمنة في الإسلام على تلك النظريات فقط، بل يخصص فصلاً كاملاً لنظرية راشد الغنوشي مبيناً دوره في تحويل الحركة الإسلامية في تونس إلى «حركة النهضة» التي تحولت عن النزعة الجهادية إلى أخرى علمانية، واعتبرت برنامجها أحد الحلول المطروحة للأزمة السياسية (ص ٢١٧). ودخلت المعترك السياسي من أجل تحقيق الحريات وليس من أجل إقامة حكم إسلامي. وهي تمتاز عن غيرها من الحركات الإخوانية بإقرارها بحق اللادينيين في المجتمع الإسلامي في رحابه الحضارية (ص ٢٢١).

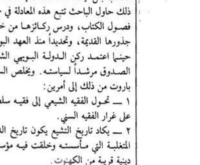
ويعتبر باروت أن خطاب الغنوشي وهو أحد أركان حركة النهضة التونسية خطاباً علمانوياً لأن الحركة بتبنيها هذا الخطاب، قدمت نفسها كحركة مدنية لا كحركة دينية، إذ مزجت في صلب قناعاتها أطروحات مدنية منبثقة، بطريقة ما، من الفهوم الإسلامي العام. وبذلك يتبدى موقف باروت الإخواني الذي يرفض أي طرح مدني من خارج الإسلام الحضاري. وهو إلى ذلك يؤيد بشدة الخطاب الإخواني كما أدلجه السباعي على أنه خطاب علماني، ويرفض خطاب الغنوشي الأكثر تقدمية، الذي يماشي الحركة المدنية السياسية العلمانية. ويزداد موقفه هذا وضوحاً في الفصل الأخير من الكتاب «حول مفهوم العلمنة الإسلامية» بانتقاده لبعض أركانها خصوصاً الكواكبي الذي «وصلت راديكاليته إلى درجة الدعوة إلى ترك الأديان تحكم في الآخرة» (ص ٢٣٧). وكأن في ذلك عاراً أو خروجاً على العلمنة في إطارها العام وعمقها الفلسفي.

إن هناك أسباباً عديدة لتحول الإخوانية إلى الجهادية مندرجة على مدى فصول الكتاب، ولعل أبرزها: ترسيمة محمد عبده (ذكرناها سابقاً) وكذلك فإن محنة الإخوان المسلمين مع «النظام الناصري»، على حد تعبير الباحث، أدت بالسيد قطب إلى صياغة رد أيديولوجي راديكالي على الناصرية في كتابه «معالم الطريق» فكفّر قطب كل المجتمعات التي صارت بزعمه صنواً لدار الحرب، بما فيها المجتمعات الإسلامية التي «لا تقوم فيها العبادة الكاملة لله وحده، فهي تلتقي مع المجتمعات الأخرى غير الإسلامية في صفة واحدة ــ الجاهلية ــ» (ص ٤٠ ــ٤١). وأيضاً ولدت الصفة الرجعية، التي ألصقتها الزعامة الناصرية بالإخوان المسلمين، في سياق التناقض الأيديولوجي ــ السياسي بين شرائح الفئات الوسطى، وليس في سياق التناقض الطبقي. ثم تبعية العرب للغرب (ذكرناها سابقاً). كذلك وحيث إن الناصرية قامت على التعارض بين التقدم الاجتماعي والديموقراطية السياسية، كما يزعم الباحث، فقد سمحت للبورجوازية البيروقراطية المصرية أن تقود انقلاباً طبقياً سياسياً من أعلى في أيار/مايو ١٩٧١ على التقدم الاجتماعي الذي لم يجد ديموقراطية. إضافة إلى الموقف المعادي لكل عقيدة مستوردة، ويتجلى في دعوة «حوى» إلى استئصال شأفة الأحزاب الكافرة كالشيوعيين، والقوميين، والتقدميين، والأحرار، والمصلحين، والمتنورين، والإنسانيين، والديموقراطيين، ودعاة فصل الدين عن الدولة (ص ١٦٩). والعلاقة التناقضية بين الريف والمدينة، خصوصاً عندما راحت المدن تزنر بأحزمة من البؤس فانهارت توازناتها التقليدية (ص ١٧٦). ثم



دور البورقيبية (تحدثنا عنه سابقاً). وأخيراً ابتكار نظرية وزارة التفويض التي تقلل الخليفة نظرياً من صلاحياته، إضافة إلى النظرية الشيعية (الزيدية) التي تجيز إمامة المفضول مع وجود الأفضل (ص ٥٤).

وقد يكون المودودي المساهم الأفعل في إرساء العقيدة الجهادية ليس عند الشيعة فحسب بل أيضاً عند السنة. إنطلاقاً من ذلك حاول الباحث تتبع هذه المعادلة في جميع فصول الكتاب، ودرس ركائزها من خلال جذورها القديمة، وتحديداً منذ العهد البويهي حينما اعتمد ركن الدولة البويهي الشيخ الصدوق مرشداً لسياسته. ويخلص السيد باروت من ذلك إلى أمرين:



١ ــ تحول الفقيه الشيعي إلى فقيه سلطاني على غرار الفقيه السني.

٢ ــ يكاد تاريخ التشيع يكون تاريخ الدولة المتغلبة التي مأسسته وخلقت فيه مؤسسة دينية قريبة من الكهنوت.

ولكنه يعود فيؤكد أن نظرية ولاية الفقيه أخذت حيزها الأساسي في عهد الدولة الصفوية عندما أدخل الشيخ علي الكركي ــ (١٤٦٥ ــ ١٥٣٣) تجويزات عديدة كالسجود على التربة المشوية بالنار، ومنع تقليد الميت، والسجود للعبد (ص ٥٥). وما إلى ذلك من عادات العهد البويهي، على حد تعبيره، مثل مجالس العزاء في عاشوراء، وتغيير اتجاه القبلة في مساجد فارس. مما جعل «دولنة» التشيع تفرغ التشيع من راديكاليته (ص ٨١). ويعتبر الباحث أن في ذلك خروجاً على إسلام آل البيت الكلاسيكي. ويضيف أن الإسلام السني لم يسلم بدوره من التجاوزات، لأن الإسلام الشعبي الحالي هو امتداد للإسلام السلجوقي والأيوبي والعثماني، وليس إسلام الخلفاء الراشدين. وبتعبير آخر توجد أيضاً كنيسة عند السنة. والكنيستان السنية والشيعية تضعان جداراً سميكاً أمام أي وعي إسلامي شعبي بالعلمنة والحداثة (ص ٥٦).

ويعتقد أن نظرية الإمام الخميني في ولاية الفقيه جعلت من الفقيه مرجعاً سياسياً ودينياً في آن، أي أنها ألغت نزعة الفصل، فأصبحت ولاية الفقيه جزءاً من أصول الدين لا من فروعه. فأخرجتها من النطاق البشري إلى النطاق الإلهي، فأصبح الوالي مسؤولاً أمام الله وليس أمام الأمة التي لها الحق في ولايته نفسها (ص ٩٣). وقد قال بهذه الحاكمية أيضاً كل من الشيرازي والمدرسي (ص ١٥٧ ــ ١٥٨).

وهكذا يغدو الخطاب الأصولي، كما يعتقد الباحث، مجرد نص، إذ يدعو «حوى» لا إلى تعطيل العقل فحسب، بل ويعرب عن الخوف منه أيضاً «ماذا لو قصرت معلوماتنا عن قضية ما»؟ لذلك ومن هذا المنطلق لا يحق للمسلم مناقشة النصوص (ص ١٦٢).

إلى ماذا أدت نظرية ولاية الفقيه الشيعية والسنية في اعتقاد الباحث؟

إلى ممارسات لا إسلامية، لأن مفاهيم (التطهير) (والاستئصال) بلا شفقة أو رحمة، والقتل وتنفيذ حكم الله تهيمن على الخطاب الجهادي، وتحكم تفكيره (التكفيري) وهي برمتها مفاهيم عدوانية عنيفة إرهابية تنسجم مع البنية الفاشية للكتائب الجهادية التي تلقت تربية أيديولوجية تقوم بتعبير «حوى» على كراهية الحياة. فالحياة الكافرة يفترض بالمجاهد أن يقاوم تأثيراتها وإغراءاتها بما في ذلك التلفزيون والراديو وقراءة المجلات والجرائد، وحضور المسرح (ص ١٦٩). وتزداد المغالاة في نظرية قطب، في الأمة التي يرى أن الله يحكم كل جانب من جوانبها، وهي بالتالي غير موجودة في المجتمعات الإسلامية التي أصبحت رديفة لدار الحرب (ص ١٩٠). وإذا ربطنا بين المفهومين الحاكمية والمجتمع نلاحظ أن الأول يكفر الدولة والثاني يكفر الأمة. وتنطبق هذه المقولة، بزعم السيد قطب، على الشعبوية الناصرية حيث اغتصب عبد الناصر الحكم من الله، وتحولت عبادة الناس من الله إليه، في حين إن الأمة غارقة في الضلال والجهل، لأنها لو أدركت معنى الشهادتين لاقتلعت السلطان الكاريزمي وأزالته (ص ١٩٠).

ما هي الحلول في رأي باروت؟

يؤكد الباحث أن الخطاب بين الإخواني والجهادي متناقضان لأن الجهادي يعتبر أن تطبيق الشريعة يتم من قبل الله، بينما في الإخواني يتم بواسطة البشر باعتمادهم مفهوم الشورى التي هي بمثابة المجالس النيابية (ص ٤٢). وهو إلى ذلك يلاحظ أن الفكر الإسلامي انحدر بشكل مريع من الإصلاح مع رواد الجامعة الإسلامية إلى المفهوم الإخواني الأصولي الذي تعود نظرياته إلى القرون الوسطى (القروسطية) بمعناها الذهني والزمني كي تطبق في القرن العشرين. لذلك فإن إعادة فتح باب الاجتهاد في الفكر السني وحده قادر على تطوير المجتمعات الإسلامية، لأن الإبداع العقلي عامل حاسم في التطور على عكس التقليد الذي يشكل عامل تقهقر (ص ٤٥ ــ ٤٦).

ويعتقد الكاتب أن الاشتراكية تستطيع رأب الصدع الداخلي في المجتمعات الإسلامية، وهي حتى الآن لم تمارس بطريقتها التمامية، لأن السباعي كما عبد الناصر لم يدرك الصلة العميقة ما بين التقدم الاجتماعي والديموقراطية، وأن تحقيق الديموقراطية يحتاج إلى مؤسسات مستقلة ما بين الأفراد والدولة (ص ١٢٠).

إن هذا الرأي على أهميته يظل مبتوراً إذ ينقصه الوضوح والتفصيل والدقة، وبالتالي هل المؤسسات المنشودة، التي لم يحددها الباحث، ولم يعطها اسماً، ولم يشر إلى أبعادها ودورها، كانت موجودة في الفكر الإسلامي أم إنها مستوردة من الفكر الأوروبي؟ خصوصاً أنه لا يجد التحديث إلا من خلال الخطاب الإسلامي، والارتباط بالثقافة الإسلامية ككل، وأن أي خروج على ذلك الارتباط يعني تدمير البنى الاجتماعية الثقافية والسياسية في الدولة. هذا فضلاً عن أن الانفتاح على العالم المتوسطي يشكل في اعتقاده غربة (ص ٢٠٩). وهو بهذا الرأي يناقض كل مسارات التاريخ الجيوسياسية والفكرية، لأن العالم المتوسطي شكل في الزمن التاريخي كلاً متكاملاً للعلائق الاقتصادية، وتواصلاً فكرياً خضع لعمليات مد وجذر، تبعاً للتطورات السياسية العسكرية، ومنه انبثقت أو فيه تفاعلت المعالم الإنسانية كحقوق الإنسان والديموقراطية التي وإن وجدت في الفكر الإسلامي الرحب ولكنها لم تتمأسس، وهو لا يرى إلى الانفتاح عليه إلا غربة عن الهوية. وكأن العالم الإسلامي يعيش في جزيرة نائية، أو إن الثقافة متقوقعة. خصوصاً أننا لا نجد في خطابه أي أثر للجهل والتخلف، والقصور على الصعيدين العلمي والتقني، مما سبب للشرائح غربة عن كل الأنظمة، فراحت



تنشد الحل دون معرفة الوسيلة الأنجع. وهو نفسه أكد على معاداة شرائح كبيرة للأفكار الغربية وارتدت إلى الأصولية الدينية، فهل يريد السيد باروت مزيداً من الانغلاق على الذات؟!

يطرح الباحث حلاً للأصولية (ص ١٨٠ ــ ١٨٢) باعتماد الديموقراطية السياسية وليس بالتناقض معها، وهي تقتصر في رأيه على فصل الدين عن الدولة فقط. ويخاطب التقدميين ويحضهم على الثقة بعضهم بالبعض الآخر، لأن انعدام الثقة فيما بينهم يضعهم أمام المد الأصولي. إن في هذه الدعوة كلاماً شاعرياً كثير التنميق والعاطفة مليئاً بالتنظير. إذ ماذا نقول للأصوليين، هل نقطع دابرهم؟!!! أفلا يجدر بنا أن ندخل إلى أعماق مشاكلهم ومآسيهم، ونطرح الحلول لها؟ لأن هذا التآزر الذي يدعو إليه، على أهميته، يخلق معسكرين متناقضين وعدوين يتصارعان على السلطة، وقد يؤدي ذلك إلى نتائج وخيمة. هذا فضلاً عن أن السيد باروت طرح شعارات في فراغ إذ لم يحدد بدقة الديموقراطية والعلمانية والتقدمية. الديموقراطية التي يطرحها ترادف الشورى، وبالتالي المجالس النيابية؛ وهل يمكن الوصول إلى الديموقراطية بمعزل عن تطوير النظام السياسي؟ أليس لدينا الكثير من المجالس النيابية المزورة؟! ثم ما هي العلمانية، إنها، كما عرفها الباحث، رديفة للديموقراطية أي الفصل السياسي بين الدين والدولة. وعليه يجدر الاستغناء عن إحدى المفردتين. ويبقى كلامه على التقدمية كلاماً في فراغ إذ لم يعرفها ولم يشرحها، ولم يقدم لنا نموذجاً عنها.

إن السيد باروت، وعلى رغم أهمية بحثه، قد أهمل التطرق إلى أسباب أساسية جوهرية ساهمت بشدة وفعالية في قيام الفكر الأصولي، وهي إذا استمرت فاعلة في المجتمعات العربية والإسلامية، فإن هذا الفكر سيجد في استمرار أرضاً خصبة لمعتقداته وممارساته. وقد نختصر تلك الأسباب بما يلي: السياسية الاقتصادية العامة، خصوصاً سياسة الاحتكار، التي ساهمت فيها الدولة، أو أفراد نافذون بغطاء من الدولة نفسها. فأفرزت فقراً مدقعاً سحق الطبقات المتوسطة. تدهور المجتمع المدني لفقدان سوق العمل والعمالة الذي زاد في سحق الطبقة نفسها. إنكسار الدورة الاقتصادية في العالم العربي، وبالتالي دوران الدولة الواحدة في الحلقة الاقتصادية المفرغة. كبت الحريات على المستويات كافة، على الأخص في الفكر السياسي. ناهيك بالصراع العربي الإسرائيلي الذي استنفد، إلى جانب الطاقات الاقتصادية بسبب سباق التسلح، الفكر السياسي والشعارات البراقة الحالية بوجه عام من مفاعيل أساسية ملموسة؛ فالهزائم العربية المتتالية، بفعل المعادلات الداخلية والتوازنات الخارجية وعجز الأنظمة السياسية عن جعل المجابهة مع العدو الإسرائيلي حقيقة راهنة تخفق فوقها رايات النصر، بل استمرت تدور في الحلقات المفرغة الزائفة الحقائق، فأيقظت في ضمير الجماهير ووجدانهم كبتاً مشبعاً بالعداء للصهيونية، وفجرته غضباً وحقداً، ليس بفعل العامل القومي فحسب، بل أيضاً بفعل العامل الديني.

وللمفكر العربي «محمد أركون» آراء مهمة ومتعددة في هذا الشأن فقد اعتبر «أن نشوء الحركات الأصولية نتيجة جدلية للصدمة العنيفة التي فرضتها الهيمنة الاستعمارية فضلاً عن الهيمنة المادية التي تلتها» هذا غيض من فيض من الأسباب التي ساهمت في قيام الحركات الأصولية.

لقد اعتمد الباحث طريقة المقارنة لدراسة الفكرين الإخواني «العلماني» على حد تعبيره «والجهادي» الحاكمية لله وولاية الفقيه. وقد صاغ تلك المقارنات في إطار جدلي مهم جداً. وحاول من خلاله تبيان أن العلمنة أصيلة في الإسلام كما الديموقراطية، إنما التجاوزات التي سوغها بعض الفقهاء طمست معالمها. ويحاول من خلال كتابه «يثرب الجديدة» تبيان أن الخطأ يكمن في الممارسات والمعتقدات الغريبة أصلاً عن الروح الإسلامية، التي هي أفكار ايديولوجية.

وإن المقارنة الفذة المعتمدة تناولت الفكرين الشيعي والسني على حد سواء، واظهرت بوضوح التجاوزات كما يسميها الباحث، التي أدت إلى الحركة الجهادية.

فحولت الدولة إلى كائن أجنبي منفصل عن الأمة، عن طريق دفع الأمة إلى عبادة «الفقيه». وقد أكد في أكثر من مكان انفتاح الحركة الإخوانية وانغلاق الجهاديين ومعاداتهم للتطور، وتمسكهم بحرفية النصوص (ص ١٢٦). لذلك كرر المواقف نفسها، وأحياناً المعلومات والعبارات والجمل عينها، في أكثر من مكان، في الفصل نفسه حيناً، وفي فصول أخرى أحياناً. وقد استقى معلوماته من مصادر الحركات نفسها، وإننا نجد صفحات متوالية تستند إلى المرجع عينه. واللافت للانتباه غياب الأصول الإسلامية عن مراجع الكتاب، فمثلاً عندما يتحدث عن ابن تيمية لا يعود إلى كتابه «السياسة الشرعية» بل يعول على مراجع أجنبية مثل: رانسيمنز، وأخرى عربية متأخرة «حوى»، إضافة إلى اعتماده على مراجع حديثة للبت في أمور تعود إلى القرن الرابع الهجري (مثل الجابري...) كما إننا لا نجد في الكتاب أثراً للكتب التي ناقشت المصادر والمراجع التي اعتمد عليها الباحث أو ردت عليها. ولا ندري لماذا أهمل السيد باروت مؤلفات «محمد أركون» وهو من أبرز مفكري الإسلام راهناً ومن دعاة العلمنة في الإسلام، إضافة إلى كتب «علي حرب» وغيرهما من دعاة التحديث والعلمنة في الإسلام.

يبدو المؤلف وكأنه يشجع على ثقافة الانغلاق

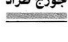
ومن الواضح تماماً أن السيد باروت ملتزم الفكر الإخواني كما أدلجه السباعي، بوجه عام، ورغم محاولات التجرد التي حاولها إظهاراً للحقيقة، فإنه مالأها أحياناً. إذ عندما ناقش فتاوى ابن تيمية التي كفرت «اليسق» المغولي ولم تكفر «اليسق» المملوكي (ص ١٩٥ ــ ١٩٦) تبنى موقف الفقيه. علماً أن «اليسقين» مصدرهما واحد «مغولي» إضافة إلى أن «الياسة» أو«اليسق» المملوكي حل في القانون المملوكي مكان الشرع الإسلامي، وهو خروج فاضح على الشريعة الإسلامية. ولست أدري لماذا أهمل فكر المعتزلة في سياق العلمنة، إذ معظم المفكرين المسلمين المتنورين ممن يدعون إلى العلمنة في الإسلام يعتبرونه حركة علمانية أصيلة.

إن كتاب «يثرب الجديدة» يلقي أضواء بالغة الأهمية على الحركات الإسلامية الراهنة، إضافة إلى أن معلوماته غنية جداً، فقد تتبع نشوء تلك الحركات في القرون الوسطى، ولاحق نموها حتى اليوم. وعلى الرغم من إغفال الباحث لبعض المفكرين المسلمين البارزين ممن طرح العلمنة في الإسلام في عمقها الفلسفي، وعلى الرغم أيضاً من ميله الواضح إلى الفكر الإخواني، ومحاباته له، وتنظيره الأيديولوجي أحياناً، فإن كل ذلك لا يبخس الكاتب حقه العلمي والمعرفي. □



المستوحد
نصوص
رياض فاخوري
دار كنعان ـ بيروت ١٩٩٤

جورج طراد



دبابيس النار



■لا يشبه رياض فاخوري في «المستوحد» إلّا نفسه. إنه صوت ذاته، ونسيج خوفه الرؤيوي. يجمع قلق الشاعر إلى لهفة الكاشف. يقرن بين مرارة الخائب وعناد الراغب في الانتصار على الخيبة. رياض فاخوري في «المستوحد» سليل خط رؤيوي روحاني ضارب في لبنان الأدب والفكر، من «نبي» جبران، إلى «مرداد» نعيمة، إلى «خالد» أمين الريحاني، وصولاً إلى «عبدالله» أنطون غطاس كرم. شجرة عائلة «المستوحد» واضحة ولكن الفرادة تكمن في أن «المستوحد»، بمقدار ما انتمى إلى العائلة وحمل من ملامحها، ظل نسيج وحده محتفظاً بطابع شخصي مغاير لما سبق. إنه انفصال داخل الاتصال. إنه المغايرة ضمن الاستمرار. إنه الإضافة ضمن التواصل.

قد لا يقوى كثيرون على قراءة «المستوحد». ليس فقط لأنه مخيف لجهة صعوبة، إن لم يكن استحالة، تطويع مسالكه وتدجين حرونه. بل لأنه فضاء رؤيوي جديد لا يتقن فن التجوّل في هيولاه إلّا المدمنون المحترفون المتشبثون بنقيض الخيبات. أجزم أن مواصلة قراءة «المستوحد»، في جلسات طويلة، دونها وجع عظيم ليس من الميسور، أو المألوف، تحمله. لذلك تبقى الجرعات خير وسيلة لتناول دواء الرؤيا.

والدواء مفيد ومر. لا بل إنه مفيد بمراراته. ومرارة «المستوحد» تتجلى في أنه يعري نفسه ورقة ورقة، ويعري مجتمعه خيبة خيبة، ويترك قراءه في العراء لا يلوون على غير طعم الحلم الذي يحرّضهم عليه، وكأنه حامل النار التي تنير وهي تحرق ويتدفأ بها المقرورون وهم يشتعلون.

قلنا إن فضاء «المستوحد» صعب ومفرط الوعورة. التجوّل في وهاده مغامرة محفوفة بالعجز عن الاستمرار، فضلاً عن الانهزام أمام الاستحالة. لكن «المستوحد» لا يرد خائباً. يعطي زاداً يكفي لمواصلة الدرب. ليس كل الناس محتاجين لا إلى الزاد نفسه ولا إلى الكمية نفسها. كالنبع هو «المستوحد» تأخذ منه ما تستطيع أنت أن تأخذه، لا ما يمكنه هو أن يعطي. من هنا فإن مردود القراءة المستوحدية تختلف كبصمات الأصابع أو كلون العيون. هناك «مستوحد» بمقدار ما هنالك من قراء. هذا إذا وجد مثل هؤلاء القراء القادرين على المغامرة، كما قلنا. من هذه الزاوية «المستوحد» يبدأ ولا يُنهى. يحرض ولا يقدّم هديلاً وهدهدة. إنه يُشعل ولا يطفىء. وحسبه أنه صانع حرائق ومُلْهِم قناعات راسخة.

يوزع رياض فاخوري «المستوحد» أبواباً، أو قُلْ رؤى، أو شذرات رؤى. يعززها، بين الحين والآخر، بمكملات هي في صلب السياق وخارجه في آن. تارة يسميها «أدوات»، وطوراً يعمدها «نصوصاً». حيناً تكون «اتجاهات»، وحيناً آخر «إشارة». ما يشدها جميعاً هو الفضاء نفسه والروح عينها. خلفية شاعر هي المتكأ. وقديماً قال الشاعر الفرنسي «جان راسين» إن الشعراء يزعمون أنهم أنبياء. وتوكأ عليه، أو تقاطع معه في مصادفة أكثر من سعيدة الشاعر إيليا أبو ماضي حين قال: «وإنما نحن معشر الشعراء/ يتجلى سر النّبوة فينا».

ثلاثة أراهم يتخاصمون في بناء «المستوحد»، أو يتنافسون ويتسابقون لإعلاء بنيانه: الشاعر، والرسّام، والرؤيوي. قد يقول أحدهم الثلاثة واحد. لا يهم. ولكنني أراهم ثلاثة. تارة يقتربون بحيث يندمجون، وطوراً يتباعدون حتى يتعاقبوا على تعميق النص وترسيخه.

رياض فاخوري لم يتمكن من مغادرة جلد الشاعر، رغم أنه لم يطرح نفسه في كتابه هذا شاعراً. ثمة إشارة منه غير مقصودة ـــ ربما هي هفوة ـــ فضحت تعلقه بصفة الشاعر وذلك حين قال: «وضع الشاعر رسومه الزيتية» (ص ٤). لكن من أين للمرء أن يخفي الهواء الذي يتنفس واللون الذي يحمل في عمق أعماق عينيه! ثمة جرم مشهود في كل صفحة، لا بل في كل مقطع. والقارىء اللبيب لا يحتاج إلى كبير جهد لكي يقبض على فاخوري متلبساً بالجرم الشعري المشهود في «المستوحد».

ومع خلفية الشاعر، الحاضرة عمقاً المستترة نبرة، تتناغم خلفية الرسّام. الفاخوري يرسم لوحات كتابه بنفسه. زيتيات شفافة تشرب من النبع نفسه وتؤدي إلى البحر عينه. الرؤيا أولاً وأخيراً. المغايرة دائماً وأبداً. الاختلاف قبل السائد وبعده. ليس ضرورياً، هنا أيضاً، أن يكون الاستيعاب الكامل هدفاً قابلاً للتحقيق. اللوحة، بما هي روح مكمل للنص، تتنفس الإيحاء وتبثه ليلتقطه من استطاع إلى ذلك سبيلاً. يكفي أن تزرع اللوحة فيك حالة أو دندنة بصرية حتى يكون الحريق فيك قد اندلع. وفاخوري، كما أردفنا، حامل نار ومحترف حرائق. ويبقى جانب الرؤيوي. المذنب الذي ضرب كوكب المشتري. فاخوري حَدَسَ بما حدثَ قبل بضعة عشر عاماً. صرخ قبل طلوع الصوت. ليس

مألوفاً أن تكون الرؤى الكونية صاخبة إلى هذا الحد. ليس عادياً أن يتحول مدى المجرّات مسرحاً للرؤى (ص ٤٥). الرائي في «المستوحد» هو المستوحد. لولا الرؤيا لانتفت الحاجة إلى وجوده. والمشكلة أن المحاسبة لا يمكن أن تمارس على الرؤى، لأن المحاسبة أداة قياس والرؤيا مغادرة لكل أداة. لذلك لا مجال البتة لتقويم المستوحد لأنه ليس فيه سوى الرؤى التي تتمنع عن كل حساب.

ملامح «المستوحد» لا تبرز دفعة واحدة. هي تكتمل تدريجاً. بعضها يقود إلى بعضها. تتوقع، وأنت تقرأ ملمحاً، أن يعقبه ملمح آخر. أحياناً تصيب في توقعك، وأحياناً تخيب. وفي الحالين تبقى شفافية الملامح، والبحث عنها، واستشفاف كنهها، أهم من الاهتداء إليها. تماماً كما الوجع الذي يفقد كل لذته حين الشفاء. من ملامح «المستوحد» أنه «مجرَّب» (ص ١٦)، وأنه «غير الناس جميعاً» (ص ١٧). أسماؤه عديدة (ص ٢٦) وقوته في حزنه (ص ٢٧)، «وحالك هو المستوحد في طيرانه الكثيف بالليل» (ص ٣١). كما أنه «بعيد المنال» (ص ٣٤) ومحارب عنيد في تحليقه (ص ٣٥). صحيح أنه حالك ولكنه «فؤاد مشرق» (ص ٣٧) وهو «القرمطي والكوفي والكنعاني» (ص ٤٥)، وهو «حكمة قادرة على النصيحة العون» (ص ٥٠). إنه «شعب في صوته كل الكلام وكل الشريعة» (ص ٦٣) «مغير هو، ومترنح في تناسقه الرائع مع الثورة» (ص ٧١)، «ملبد بالأوجاع، أسود وعاصف» (ص ٧٣). إنه «صدى» (ص ٧٩)» يتواصل في التغايرية التي يراها روح العالم الجديد» (ص ٨١).

هكذا فإن رياض فاخوري لا يسلمك «المستوحد» دفعة واحدة. يأتيك به رؤية رؤية، إشراقة إشراقة، حتى تكتمل المناخات وينبض «المستوحد» أمامك خارج الورق، ويغرز في هدأة القانعين دبابيس النار.

وروح «المستوحد» ليست إلهية فحسب. وليست نبوية فقط. إنها إنسانية قبل كل شيء. وهنا ربما تكمن أهمية قصوى. الرؤى غالباً ما تتناول المتعالي، السائر فوق القطيع. تصوّر تفوقه وتركز على جانب «السوبرمان» في مواقفه. «المستوحد» ليس طينة عليا. ببساطة هو طينة أخرى. الفارق ليس عمودياً بالمفهوم الهندسي التقليدي. إنه أفقي وتنبع فداحته من أفقيته لتصل إلى العمودية. بتعبير آخر ينطلق «المستوحد» من واقع مشترك بينه وبين أبناء تربته. يبتعد عنهم وتحدث العزلة. وبمقدار ما تترسخ هذه العزلة الأفقية تتعمق الهوة العمودية التي تفصل «المستوحد» عن أترابه. إنسانية «المستوحد» إذاً، هي الأساس. فهو «مذعور من البطش والسحل والإمارات الكاذبة في أرضه» (ص ٦١)، «يعترض في زمنه على الشدائد والمحن» ويندفع «شاهراً سيف الجوع» (ص ١٧). وما هذا الانتصار على الذات سوى خطة مدروسة يتولى «المستوحد» وضعها وتنفيذها قتلاً للوحش الذي فيه (ص ٢٠).

إسقاطات كثيرة يمكن التقاط نبضها وتسجيلها في تلك الكتابة الرمزية المكتنزة التي ينضح بها كتاب «المستوحد». رفض للواقع السياسي المحلي القائم على الإمارات الكاذبة في وطن ممزّق ونازف وخاضع (النصوص وضعت صيف ١٩٨٧). رفض للجوع الذي تحول أداة حصار على مهجرين مشردين محرومين. فاخوري لا يقول رفضه مباشرة. لا يقوله إعلاناً وضجيجاً ومواقف خطابية. يبثه أنيناً رؤيوياً. ينشره فضاء وهواء ويقتحم به نفسه أولاً (الوحش فيه)، وشعبه ثانياً (البطش والسحل والتكاذب).

طفولة «المستوحد» دائمة. والحنين إليها

دائم كذلك. براءة الطفولة هي التي يبحث عنها ويستعصي عليه الوصول. كل الأقاليم التي نغادرها، بعد طول إقامة، تكتنز حنيناً وتستقطب عواطف. المستوحد ابتعد عن الطفولة. أوغل في نقيضها وصار عذابه كبيراً عندما اضطر إلى أن يبحث بعقله، المعقد، عن بساطتها البريئة. «العقل في عزلة المستوحد الطبيعية حركة، والحركة اتحاد بالمادة، والمادة عثور على المفتاح الضائع في الخزانة الفضية التي تركها منذ الطفولة» (ص ٣٩). لذلك ربما تبقى الطبيعة، التي تحاكي الطفولة براءة، ملاذاً للمستوحد. ليس على الطريقة الرومنسية التي تعامل الطبيعة كملجأ وكصدر حنان نهرب إليه في الملمات، ولكن على الطريقة الصوفية الرؤيوية التي تسعى عبر انخطاف الإشراقة الرؤيوية إلى تحقيق وحدة الوجود وإلى جمع المتناقضات تحت سقف الحريق الداخلي المتوهج. هكذا يتعامل المستوحد مع الطبيعة لا ليرتاح إليها كما هي، ولكن ليخلع عليها وظائف تناسب رؤاه:

«منظومات المستوحد الطبيعية ثلاث:
شمس لا تهجر النهار إلى الليل إلاّ للشروق في أرض ثانية أكثر احمراراً وحباً.
وقمر ينير الظلمة، فيها عتمة الشر قاهرة لكل موئل حي تحت السماء.
وبحر يفوز بيابسته الهادئة ليطعم الأفواه الجائعة ثماره الجوفية» (ص ٤٤).

وتبقى إسفنجة المستوحد «أصغر إسفنجة تلمسها أيدي المؤمنين، إسفنجة الرب في يده العاطية، أو إسفنجة الملاك في بياضه المخيّم على الجبال (. . .) ولئلا يتحدث عن مباهج الإسفنجة وأعاجيبها فقط عصرها في إبريق فخاري وضعه فوق طاولة في متناول الجمع المنتشر حول المائدة الدهرية. . .» (ص ٣٠ — ٣١).

رؤيا نورانية إيمانية صوفية تجلبب «المستوحد» من أقصاه إلى أقصاه. قدماه في الغربة وشعره في الفضاء. لا أحد يسألك أن تبدي فيه رأياً أو تعطيه تقديراً. هو قائم ومعروض على من يغامر من أجل تطويع الرؤى وتدجين الأحلام. أجل إن «المستوحد» إسفنجة. تلتقط، تمتص وتكتنز. ثم تعطي نفسها كاملة فيعصرها المحتاج إليها من دون أن تفقد دور الاكتناز. لا هم إن كان ما فيها بمرارة العلقم تتذوقه وأنت مسمّر على رأس طعنة حربة في خاصرة رقيقه حتى الذوبان. □





يوم الجمعة يوم الأحد
سيرة مدينة
خالد زيادة
دار النهار ـ بيروت ١٩٩٤

محمد أبي سمرا
كاتب من لبنان

إلى أين المفر؟



■ طرابلس، التي كتب خالد زيادة مقاطع من سيرتها، ليست مدينة واحدة متجانسة، أو تتحول وتنتقل من طور إلى طور، ومن زمن وحقبة إلى زمن وحقبة آخرين، على نحو متواتر ومنتظم؛ بل هي مدن كثيرة في مدينة واحدة، تتعدد فيها الوجوه والأزمنة والعلامات والقيم وأشكال العيش والعمران وتتكاثر، تتجاور وتتناسل وتتداخل، تعيش صراعاً خفياً أو مكتوماً، مكشوفاً أو معلناً، تتباطأ وتيرته حيناً وتتسارع أحياناً، فتحاصر الواحدة منها الأخرى، تهادنها وتتواطأ معها، ثم تلتهمها، فتستوي هذه على بعض أنقاض تلك، وتتركه (البعض) نهباً للتكسر والإهمال والقدم والخواء والرثاثة.

إنها مدننا، المدن والعواصم العربية كلها، من بغداد إلى دمشق فبيروت فالقاهرة... إلخ، التي تشبه أهلها وسكانها وتعاقب أجيالها، قيمهم وصراعاتهم الاجتماعية — السياسية، تمزقاتهم وتسلخاتهم وهجراتهم، علاقاتهم وثقافاتهم ومقتنياتهم وأنماط عيشهم... التي يصعب أن تستقر على حال وشكل؛ فتظل المدينة، كما الحياة الاجتماعية والسياسية فيها، معلقة أو «موقوفة» بحسب عنوان كتاب لوضاح شرارة خصصه، منذ نحو عقد من السنوات، لبيروت.

وطرابلس خالد زيادة هي مدن كثيرة، بل متكاثرة، أو أجزاء متجاورة ومتداخلة من مدينة، يشكل كل جزء منها «عالماً» نشأ بفعل تقاطع وتجاذب عوامل وظروف داخلية محلية، وأخرى خارجية وافدة. لكن المأساة في تقاطع هذه العوامل والظروف وتجاذبها، تتمثل في أن بعضها غالباً ما يأخذ بتلابيب بعضها الآخر، يقتحمه أو يواطئه، فلا يستدخله إلا استتباعاً وإلحاقاً أو اغتصاباً. يستقبل المحلي الوافد، يقاومه تارة، فيما هو يرغب فيه حتى التبطر والانجذاب، وطوراً يهادنه فيستدخله فيحوّر واحدهما الآخر. أما الوافد فتارة يخترق المحلي اختراقاً، يطوعه ثم يحاصره، وطوراً كأنما يدخل عليه خلسة أو في غفلة من الزمن الذي يصحو أهله فجأة، كأنما أخذهم الزمن على حين غرة، فيسلسوا قيادهم للماضي وصحراء التيه.

ربما لا يخلو هذا التوصيف من بعض إقحام أو تجاوز لما كتبه خالد زيادة عن مدينته التي تظهر مسحة من الهدوء والرتابة الداخليين على ملامح «عوالمها» وحياتها. وهما، على الأرجح، الهدوء والرتابة اللذان يداخلان روح المدن المحلية أو الثانية التي كانت في أزمنة خلت مدناً أولى، شأن طرابلس التي كانت «عاصمة» أو مركزاً إقليمياً أساسياً لإمارة صليبية ولولاية مملوكية وعثمانية، قبل أن تهب عليها رياح الأقدار والصدف التاريخية التي جعلتها في المرتبة الثانية بعد بيروت، إبتداء من أواخر العهد العثماني. كأن أمثال هذه المدن، إذ تستسلم لقدرها وينطفىء بعض من جذوة اندفاعتها وبريقها، تروح في بطء تتكفىء على نفسها وماضيها العريق وتقاليدها. وفي بطء وهدوء مشوبين بالحذر والريبة تعيش حياتها وزمنها وتحولاتها، كما تتنسم أو تستقبل ما يفد إليها ويستجد. وربما لأن هذا هو حال طرابلس في زمن الانتداب الفرنسي والاستقلال، أي في أثناء هبوب رياح «الأزمنة الحديثة» عليها، إستطاع خالد زيادة، وهو الطرابلسي مولداً وإقامة ومزاجاً، أن يكون لصيقاً إلى هذا الحد بمزاج مدينته وروحها، وأن يحيط إلى هذا الحد بـ«عوالمها» وتحولاتها على نحو دقيق وتفصيلي؛ لتأتي السيرة التي اختطها للمدينة قلمه مطابقة لوتيرة وإيقاع حياة المدينة نفسها، هادئة حذرة وداخلية. كأن هذه المدينة، شأن سيرة خالد زيادة لها، «مدينة منفردة، تبدأ من نفسها وتنتهي إلى نفسها».

أو كأنها لم تذعن للدولة التي أصبحت منها فتقبل، مثلاً، أن تدير وجهها جنوباً، إلى حيث العاصمة»، بحسب ملاحظة حسن داوود التي كتبها على غلاف كتاب «يوم الجمعة، يوم الأحد» الخارجي. وما استنكاف طرابلس، ربما، عن أن تدير وجهها إلى العاصمة، إلا قرينة على اعتصامها ببقية من قوة ماضيها من وجه أول، وعلى قبولها بقدرها الذي صيرها مدينة محلية وثانية من وجه آخر. ثم إن هذين الوجهين، المتعارضين والمتلازمين، إذ يطبعان طرابلس بطابعهما، هما اللذان خففا ويخففان من حدة وتأثير التحولات التي عاشتها وتعيشها، ومن قوة التجاذبات التي تعرضت لها؛ الأمر الذي أتاح لها الحفاظ على ما يشبه نواة بها شيء من الصلابة الداخلية التي لعبت دور المحور الخفي في حياة المدينة، وحالت دون تعرضها للتهجين والاختلاط والتنوع وعمق التحولات التي عصفت ببيروت فأخرجتها من نواتها الأصلية وأفقدتها إياها، وجعلتها تعيش اندفاعة أو طفرة مدينية هائلة يصعب معها القبض على روحها والإحاطة بها، دفعة واحدة، على نحو ما قبض خالد زيادة على روح مدينته وأحاط بها وبعوالمها واستطاع أن يقيم تراسلاً وتوازياً خفيين بين سيرتها وسيرته. وهما تراسل وتواز يصعب على بيروتي أو على مقيم في بيروت أن يقيمهما. فطرابلس، بالرغم من تنوع عوالمها

طرابلس خالد زيادة مدنٌ كثيرة في مدينة واحدة



واختلاف هذه العوالم، ومن التحولات والتجاذبات التي تعرض لها عمرانها وتقاليدها وأشكال العيش والقيم فيها، تكاد تكون، مقارنة ببيروت، مدينةً حميمة وأليفة؛ مدينة ماضي الأهل وذكرياتهم، ومدينة طفولة الأبناء ومراهقتهم وشبابهم ورجولتهم. كأنها، في هذا المعنى، مدينة يسهل إدراك قاعها ولجتها وليلها ومواقيتها وأسرارها. هذا بينما تتميز المدن الحديثة الكبرى، أو غير المحلية، (بيروت مثلاً)، باتساع عوالمها وامتدادها، وبابتعاد قاعها ولجتها، وتسارع وتائر العيش والمواقيت فيها، وبشعور المقيمين فيها بأن ليس من السهل الإحاطة بها والوصول إلى نهاياتها.

بين أجزاء طرابلس خالد زيادة وعوالمها المتنوعة والمتفاوتة، هناك جسور وأواصر ومحطات، هي من صنيع البشر والأجيال ورغباتهم وأدوارهم ومراتبهم، ناهيك بالأحداث الكبرى الجامعة التي تفاجئهم، فتجدد عناصر من هوياتهم وتحورها، وتلغيها وتفتتها. إنها جسور وأواصر مهتزة ومضطربة، تغذي الظروف والأحداث اهتزازها واضطرابها، وكذلك التجاذب الناشىء بين عناصر الاجتماع المديني بفعل التفاوت والاختلاف بين المحلي والوافد. أما الوافد فهو تارة الانتداب ومؤسساته ومدارسه الإرسالية، وهو طوراً الغرباء القادمون من جهة البحر ومن جهة الأرياف والقرى القريبة، ثم هناك الدولة الاستقلالية بمؤسساتها وسياسييها ورموزها، وأخيراً هناك الحياة الحزبية التي ينفر منها الأهل ويرتكبها الشبان كمعصية. ووفادة هذه العناصر وانغراسها في صلب الاجتماع المديني لا تعدم محطات مشهودة يستخدمها زيادة كعلامات استدلال أساسية في روايته سيرة المدينة، ويسميها «اللحظات الحرجة» التي «تتكرر كل عشر سنوات تقريباً»: نكبة فلسطين (١٩٤٨)، فيضان نهر أبو علي (١٩٥٥) وثورة ١٩٥٨، هزيمة حزيران (١٩٦٧)، وبداية الحروب الأهلية ــ الإقليمية في لبنان (١٩٧٥). ويعقب كل محطة من هذه المحطات ــ الأحداث «تهديم أو تخريب عشوائي (يطال العمران والاجتماع المدينيين) يأخذ طابع نزع الاستعمار ورموزه وأشباهه وآثاره ويطال المؤسسات التي هي أقرب إلى المثال الكلونيالي أو من بقاياه». وهي تهديم وتخريب ونزع تستظهر وتستقوي بمثال للهوية المحلية الأهلية محوراً مفتت العناصر، المستعادة منها والمستجدة إنه المثال الذي، إذ ينجح من نصبوه مثالاً لهم في الثأر مما يعتبرونه مثال الآخر الدخيل. لا يؤول ولا يفضي إلا إلى بناء مدينة مشوهة قزمة، بل حطام مدينة يصعب العيش فيها بعد انحداره إلى الرثاثة؛ فتقوم إذاك الفوضى ويقوم العنف الفعلي والرمزي مقام الركن والقلب من العمران والاجتماع المدينيين.

* * *

في السيرة التي كتبها خالد زيادة لطرابلس ثمة ثلاث مدن متعاقبة ومتداخلة: المدينة القديمة (مدينة الأهل والجيران والأقارب)، المدينة الوسيطة أو المتوسطة (مدينة الانتداب والحقبة الاستقلالية الأولى والصبا الأول والمدارس...)، والمدينة الحديثة التي تخلل نشوؤها نزع الاستعمار ورموز الكولونيالية (وهي مدينة الشباب والأهواء السياسية، ومن ثم الرجولة والنضج اللذين أتاحا كتابة هذه السيرة المتعاقبة والمتداخلة للمدينة).

ــ المدينة الأولى، التقليدية القديمة، عناصر سيرتها ورموزها من أحاديث الأهل وبقاياها في الذاكرة والمخيلة، ومن بقايا ذكريات وصور الطفولة، هي مدينة الحارة والدروب الضيقة والزاروب أو الزقاق، وظلام الليل الكثيف الذي يحل باكراً، والمحفوف بالخوف والخرافات والأساطير وبأنوار قناديل الكاز الشحيحة. ليل أولي وعائلي وسهر قليل، ومحاصر بصلاتي العشاء والفجر. مدينة الأواني النحاسية ومنقل الفحم الشتوي، وصور العائلة والأجداد والملوك والقادة والباشوات والزعماء المحليين في السوق وعلى جدران المنزل العائلي. مدينة المشي والانتقال على القدمين أو بعربات تجرها بغال. مدينة زيارات الأقارب الطويلة، والفسحات الرملية وأشجار الكينا العتيقة. والبوابات الخشبية ذات المقابض المعدنية، والمنازل الداخلية الهادئة حتى الصمت، ولهو الصبية في الفسحات الرملية، فيما الفتيات في داخل المنازل يلهين بألعاب قماشية مصنوعة يدوياً. مدينة الجيران والجارات تحرس واحدة منهن أطفال الأخريات. مدينة البحر البعيد والسيارات القليلة البعيدة والمسجد ورمضان وعيده وأراجيحه وعطلة نهار الجمعة، والثرثرة أخوة وأخوات في المنزل العائلي، وصحبة الوالد إلى صلاة الجمعة في المسجد، والمرور في السوق وبمكتبة سوق العطارين، حيث فوح الروائح المتنوعة. مدينة الشارع شبه المقفر إلا من مارين قلائل، ونفور الأهالي والأسر من التحزب...

ــ المدينة الثانية، الوسيطة أو المتوسطة ــ وهي مدينة حقبة الانتداب والفترة الأولى من الاستقلال، المستمدة سيرتها وعناصرها ورموزها من مخيلة وذكريات حسية وثقافية. إنها مدينة النصف الأول من هذا القرن الذي شهد إقامة مركز مديني حديث خارج المدينة التقليدية القديمة: حديقة عامة على الطراز الأوروبي، مركز للشرطة، منشآت حكومية، مدارس إرسالية للعازاريين والفرير والطليان والأميركان والروس، مصفاة للنفط بالقرب من الشاطىء محطة للسكة الحديد. واللون الأصفر يغطي جدران المباني والمنشآت الحكومية والرسمية. وفي هذا المركز المديني الكولونيالي حدث الاختلاط السكاني والعرقي على غرار الاختلاط الذي أصاب مدن المتوسط الشرقي في النصف الأول من القرن: الفرنسيون والطليان والأرمن واليونانيون والمهاجرون من كريت والمسيحيون القادمون من الريف القريب. ولليل في هذه المدينة الكولونيالية طقوسه ومذاقاته المختلفة عن المدينة التقليدية القديمة: ليل الضوء والسهر «والأوتيلات» والبارات... وسهرات ليالي السبت المختلطة بين الجنسين في نوادي الأجانب من مديري المنشآت والمرافق الحكومية ومعاونيهم المحليين. وفي النهار ارتياد الشاطىء للسباحة التي أقيمت لها كابينات خشبية قليلة. وهناك أيضاً المكاتب والوكالات التجارية الغربية، ومحال بيع السندويشات، ومكتبات لبيع الكتب والمجلات الأجنبية. والنسوة الفرنسيات السافرات والمتشبهات بهن من المحليات. والشبان الذين انخرطوا في سلك الوظائف الرسمية يعقدون أواصر الاتصال المرتبكة بالمدينة الكولونيالية، فيطيلون السهر والتسكع حتى الفجر أحياناً. أما أهل المدينة التقليدية فكانت هذه الحداثة تتسلل إلى حياتهم «كسارق أو كماجن»، فيما الراديو يفك عزلة الأهالي ويسمعهم أصوات مطربين ومطربات ومذيعي أخبار، فيزول بذلك جزء من الجدار الفاصل بين الأجيال وبين الجنسين وبين الليل والنهار.

ولجيل خالد زيادة حصة ضئيلة من أوقات هذه المدينة في أواخر عهدها: التجاور



والاختلاط السكني في شقق العمارات الحديثة المطلة شرفاتها على البحر: «كان جارنا في الشقة المقابلة مسيحياً من أصل فلسطيني، أما بائع البقالة فكان يونانياً يسكن في البناية المقابلة لبنايتنا. وثمة عائلة في الجهة الأخرى تدعي أنها فرنسية، وثمة أيضاً عائلات من سوريا، أما أغلب السكان المسيحيين فهم من أصل ريفي مجاور للمدينة». وكان العيش في ذلك الزمن (نهايات الخمسينات) هانئاً. فيوم الجمعة كان مشدوداً إلى المدينة القديمة إلى السوق والمسجد، بينما صارت المدينة الحديثة مسرح يوم الأحد وأعياد الميلاد ورأس السنة التي حف الشغف بالتعرف إليها وبالتلصص على النساء المستحمات بأثوابهن في مياه البحر. أما الحب الأول الصامت والمكتوم فكان لطالبة من مدرسة الراهبات، ثم لغيرها من فتيات تلك المدينة الحديثة في الحي السكني وفي غيره من الأحياء التي خبر شوارعها. وذلك قبل أن تنتشله النشاطات الطلابية والحزبية من المشي خلف الفتيات، فيقلع عن سماع الموسيقى الأجنبية ويهمل مظهره ويشرع في التدخين الكثيف والمشاركة في اجتماعات حزبية وسهر طويلين، يتخللها الانكباب على قراءة كتب سميكة.

وهكذا وبهذا، كانت تلك المدينة الكولونيالية الهانئة تنتقل إلى حقبة أخرى من حياتها، حقبة نزع الاستعمار والكولونيالية ورموزهما من العمران والاجتماع المدينيين.

— المدينة الثالثة، والتي يمكن أن نسميها مدينة «الحداثة الشعبية» ونزع الاستعمار، يمكن اقتفاء أثرها من زوايا متعددة: هناك أولاً تبدل المقتنيات المنزلية، فالسرير النحاسي العارم القديم استبدل به السرير المعدني الرخيص، وطاولات الفورميكا بالطاولات الخشبية المتينة، وأواني الألمنيوم بالأواني النحاسية، وعلى جدران المنزل حلت صور المناظر الطبيعية محل الصور العائلية. وهناك ثانياً بروز ظواهر حياة مدينية في الحيز العام، تلي بروزها أحداثاً أو محطات سياسية عامة:

فصالات السينما الكبرى وأسماؤها الأجنبية ظهرت بعد نكبة ١٩٤٨. ومقاهي الرصيف انتشرت بعد ثورة ١٩٥٨. وبوتيكات الألبسة الجاهزة تكاثرت في أعقاب هزيمة حزيران ١٩٦٧. أما العمارات والتجمعات السكنية والتجارية الكبرى فتلي نشوؤها بداية حرب ١٩٧٥. وفي غضون هذه الأعوام كلها كانت تحصل على دفعات عملية نزع الاستعمار ومغادرة جماعات من الأرمن واليهود واليونان والأوروبيين وبعض الموارنة والمسيحيين المدينة. وذلك بالتزامن مع هدم المباني الإرسالية والانتدابية واقتلاع الأشجار ذات الطابع الكولونيالي واختفاء المكتبة والمستشفى الأميركيتين ورحيل المؤسسات والوكالات التجارية الأوروبية. وقد طاول الهدم أيضاً المباني الأثرية والتراثية العثمانية كالسرايا ومركز الشرطة. ثم لم تلبث فنادق أنيقة ومقاه أن تحولت إلى كاراجات ومستودعات وصالات لألعاب السباق والقمار. وهذا كله حدث، فيما طلاب المدارس الرسمية والأهلية شبه المجانية ينشدون، خاصة ابتداء من العام ١٩٦٢ النشيد الوطني اللبناني، ويشهرون الأعلام وصور الرئيس (شهاب) في أروقة المباني الرسمية الاستقلالية التي رسخها حضور الدولة حضوراً مميزاً في المدينة بعيد العام ١٩٦٢.

مدينة الستينات هذه المدينة التي كانت تتهيأ لتكون مدينة آسيوية. وقد تمثل هذا في الاكتساح الديموغرافي والعمراني الذي أصاب المدينة. وهو اكتساح لا هوية محددة له، وعشوائي وهجين، ومن سماته تآكل التراث العمراني القديم ومنشآت الحداثة أيضاً، فنتج عن ذلك نشوء أحياء سكنية شعبية حديثة، يختلط فيها السكن بالتجارة بالدكاكين بالمكاتب تحت عنوان التوسع الديموغرافي والربح العقاري. وهكذا غابت المدينة المتوسطية لتظهر المدينة الآسيوية المكتظة التي «لم يعد القديم فيها قديماً، ولم يرقَ ما يعتبر أنه حديث إلى معاني الحداثة».

إنها مدننا الراهنة، المدن الرثة، المشوهة، المرهقة، الأشبه بالضواحي الفقيرة والغنية في آن. ومظاهر الغنى فيها ليست إلا كناية عن ثأرٍ من فقر مزمن. غنىً يتخذ من ثقافة الفقر أسلوب عيش وعمران واجتماع وسياسة. ونموذجنا الماثل بيروت التي يأتيها خالد زيادة من طرابلس ويغادرها قبل العصر نهكاً متعباً إلى طرابلس الأقل نهكاً وإتعاباً وإرهاقاً، فإلى أين المفر؟!□

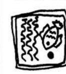
ذكريات بغدادية
سيرة سياسية
موسى الشابندر
رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن، بيروت ١٩٩٣

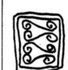
محمد علي مقلد

استعادة المجد العربي؟



■ كتب المذكرات عموماً تتضمن مادة خصبة لأنواع شتى من الأبحاث نظراً إلى ما تحتويه من أخبار وأحداث. وتحتل ذكريات موسى الشابندر البغدادية أهمية خاصة بين هذا النوع من الكتب نظراً إلى أنها تتناول مرحلة حرجة من التاريخ العربي والشرق أوسطي عموماً والعراقي على وجه الخصوص. مذكرات تمتد وقائعها من بداية القرن حتى أواسطه، وبالتحديد حتى نهاية الحرب العالمية الأولى وما تلاها من تطورات في العالم العربي في بداية مرحلة الاستقلال لأقطاره، لا سيما في الجزء المشرقي منه.





يصلح القسم الأول من هذه الذكريات لدراسات في علم الاجتماع والأنتروبولوجيا لأنه يقدم لوحة غنية بالتفاصيل عن تركيب العائلات البغدادية والعلاقات الاجتماعية وأنماط العيش والعادات والتقاليد والقيم الاجتماعية، وعن طبيعة الروابط والأطر التي تجمع العائلات الأرستقراطية فيما بينها من جهة ومع قوى الاستعمار التركي ثم البريطاني من جهة أخرى، وعن طرق التدريس، حيث يتوافر التدريس في ظل السلطة العثمانية، وعن شكل الأسرة وحجمها وطرق حياتها، لا سيما نوعين من الأسر، الميسورة التي ينتمي إليها الشابندر وتلك التي كانت تخدم في بيوت الأرستقراطية البغدادية، إلى غير ذلك من وقائع مفيدة للباحثين في علم الاجتماع والأنتروبولوجيا والديموغرافيا، على





أن أهم ما في الكتاب، على ما نعتقد، هو مادته الوفيرة للبحث في علم السياسة، أو في تاريخ العلاقات السياسية خلال هذه الفترة الحرجة من التاريخ العربي الحديث.

موسى الشابندر سليل عائلة كانت تعمل في التجارة، وقد أسس والده شركة مساهمة تحت عنوان: «شركة إسلامية» برأسمال قدره عشرة آلاف ليرة تركية ورق» (ص ٥٩)، وأسست الشركة عام ١٩١٦ بإدارة والده وبرأسمال ساهم فيه آخرون من الأصدقاء وكبار الموظفين الأتراك بمبلغ ٧٠٠ ليرة تركية أما الباقي فكان «باسم والدي» كما يقول الكاتب (ص ٥٩) وكان قصد والدي من تأسيسها وضع حد لاعتداءات الحكومة ومداخلاتها في أموره التجارية كالتكاليف الحربية...

ربما تكون هذه الواقعة محور التطورات اللاحقة في حياة عائلة الشابندر، وذلك لسببين: الأول هو أن ملاحقة هموم الثروة لازم أفراد العائلة، بعد أن غدت الثروة هدفاً يصوب إليه أهل السلطة من العثمانيين والإنكليز ومن الحكم العراقي، وأداة تستخدم للضغط على أصحابها لأغراض سياسية؛ والسبب الثاني هو أن طبقة التجار تحظى، في حينه، وربما في كل زمان ومكان، بمكانة اجتماعية مميزة وفرت لها سبيلاً رحباً لتبوّؤ موقع اجتماعي وسياسي هام.

هذه الثروة كانت تقدر بحوالى «المليونين باون بعد الاحتلال، ومن جراء ما حدث أصبحت ما يقارب الربع مليون فقط...» (ص ٧٣). وقد تعرضت عائلة الشابندر بسببها لتقلبات شتى وتبدلات في العلاقات، لا على الصعيد التجاري المالي فحسب، بل على الصعيد السياسي أيضاً. وهي كانت المعيار في العلاقات مع الأتراك ومع الإنكليز ثم مع السلطة العراقية، وبسببها حكم على والد موسى الشابندر بالنفي ثم شمله العفو فعاد ليجد الجزء الأكبر من الثروة قد صودر من قبل السلطة، وبسببها جرى اختيار صاحب المذكرات ليكون وكيل شركة والده في الهند، ثم ليتابع أعمالها في أوروبا، خلال مرحلة لاحقة. وكان من الطبيعي أن يكون التجار على مثل هذه الأهمية في حياة بلدهم لأنهم، كما يقول الكاتب، كانوا من «أشراف القوم وأحسنهم خلقاً وأمتنهم أخلاقاً... ولأن الصدق والأمانة والكرامة الشخصية عماد التجارة...» (ص ٧٤). ومن هذا الباب التجاري أمكن لصاحب المذكرات أن ينال قسطاً من العلم وأن يتعرف بالعالم الخارجي فيزور الهند ويلم بالإنكليزية، ويقيم في ألمانيا ويتعلم الألمانية وبعدها الفرنسية والإيطالية، وأن يحتك بالحضارة الغربية، ويضيف إلى مجده التجاري المالي مجداً ثقافياً في متابعة الدراسة ونيل الدكتوراه من جامعات سويسرا وولوجه باب الكتابة والصحافة عبر مجموعة من المقالات جمعت تحت اسم «الشرارات».

الجانب الهام من مذكرات الشابندر يتناول قضايا النهضة العربية والاستقلال وبناء الدولة في الأقطار العربية، أو هو يشكل مادة أولية غنية لدراسة هذه المسألة. ولا شك أن الشابندر ينتمي إلى تلك النخبة من العالم العربي التي جاهدت من أجل «مجد العرب»، وتعاملت مع الواقع ومع قواه الحية، ومع «الوعود التي ستعيد للعرب مجدهم» (ص ٦١). هذه العبارة تلخص لنا تلخيصاً بليغاً مأزق الأيديولوجيا العربية التي ألهمت مناضلي تلك الحقبة. فالنهضة العربية مبنية، في نظر تلك النخبة «على وعود» إنكليزية خاصة وغربية عامة، في مواجهة الحكم العثماني، كما أن أفقها هو «استعادة المجد العربي». ولهذا انتهجت النخب الحاكمة نهجاً مزدوجاً، يقضي الأول بتعزيز العلاقة مع الاستعمار الغربي في مواجهة الأتراك،



والثاني بترسيخ أطر سياسية يجسدها وجود ملك عربي من سلالة لا يرقى إليها الشك، هو الملك فيصل الذي لم يكن، في نظر كاتب المذكرات، «زعيماً أو ملكاً أو أميراً فحسب، لكنه كان رجلاً عظيماً بخلقه ومزاياه» (ص ١١٣).

أما عن الشق الأول من هذا النهج فقد أدرك موسى الشابندر مبكراً أن الحضارة الأوروبية «مؤسسة على المادة والأنانية... ومجردة من المعنويات التي تهذب النفس...» الأمر الذي جعل الأوروبيين «لا يفرقون بين الخير والشر حتى لأنفسهم» (ص ٢٢٠). وقد ذهب الشابندر في هجومه على تلك الحضارة إلى أبعد من ذلك حيث رأى أن الذهنية الأوروبية بحضارتها المادية وجشعها آلت إلى فشل حقيقي (ص ٢٢٦). ربما يفسر لنا هذا صعوبة المأزق الذي وقع فيه السياسيون العرب المتنورون من أمثال الشابندر. ذلك أنهم وقعوا بين مطرقة الغرب التي يمكن التأمل خيراً من حضارتها حيال قضايا العالم العربي في حينه، وبين سندان النخب السياسية الحاكمة التي لم يكن الملك فيصل سوى طربوش لها. فالبنية السياسية هذه قامت على ما ورثته من السلطنة العثمانية من قيم فاسدة في مجال إدارة شؤون الحكم: الدسائس، المكائد، الأحابيل، التسلط، غياب القانون... الخ.

نوري السعيد كان الرمز الأبرز لسندان النخب الحاكمة. وعندما تعرّف به الشابندر لأول مرة «أحبه ووجده ذكياً شيطاناً خفيف الدم والروح» (ص ١١١). ثم اكتشف فيه داهية وتأكد له لاحقاً ضلوع نوري السعيد في اعتقاله للمرة الثانية بعد دخوله الوزارة، وعلاقته باعتقاله للمرة الأولى بعد تعيينه في السلك الدبلوماسي في سويسرا ثم في ألمانيا، كما تأكد له منذ اللحظة الأولى أن نوري السعيد كان «خادم الإنكليز» بل «صديقاً مطيعاً» لهم «ينظر إلى الأمور كما ينظرون ويشعر كما يشعرون...» (ص ٢١٥).

شكيب ارسلان يتأثر بالمساعدات التي ينالها من الملوك؟

في «ذكريات بغدادية» حوادث لافتة وأخبار كثيرة عن رجالات العرب المصريين والعراقيين والسوريين واللبنانيين، رجالات السياسة ورجالات الفكر والأدب، وهي أخبار ممزوجة بانطباعات شخصية عنهم. يلفت النظر منها كلام الشابندر عن واحد من رواد النهضة هو الأمير شكيب أرسلان الذي يصفه بالرجل الفاضل ويقول عنه إنه من «المتكلمين الذين لا يكلون ولا يتعبون من الكلام. فالإنسان يستمتع بحديثه وخصوصاً في المقابلات الأولى ولكن عندما تعتق الصلة يصبح الكلام متعباً...» (ص ١٠٩). إلاّ أن اللافت في رأيه بشكيب أرسلان هو أنه «يتأثر بالمساعدات المالية التي ينالها من الملوك والزعماء» وعلى أساس ذلك يغير أرسلان موقفه من هذا وذاك. هكذا كان موقفه من الدوتشي موسوليني ومن المستعمرين عموماً ومن الألمان. فقد أتيحت له الفرصة لزيارة الزعيم الفاشي بدعوة من هذا الأخير مما أدى إلى تبديل رأيه فيه، فسكت عن مهاجمته... الخ (ص ١١٠).

يستوقفنا هذا الكلام، لا لشك في صحته وصدقه، بل لأن الأمير يعدّ واحداً من رواد النهضة العربية الحديثة، وتعتبر كتاباته مرجعاً يعود إليه الدارسون والباحثون، وآراؤه حجة لأهل العلم من المتنورين. غير أن رأي الشابندر فيه يجعله في قائمة النخب السياسية — الثقافية التي اختارت نهجاً موروثاً عن قيم الحكم العثماني التي سادت العالم العربي والتي لم تقم على احترام المبادىء والمصالح العليا بقدر احترامها للمصالح الضيقة والشخصية. أي بعبارة أخرى إن النهضة التي نشدوها كانت مستحيلة في ظل سلم القيم هذا، الذي تتغير فيه المبادىء وتتعدل مع تغير الظروف. فكيف يمكن أن يناضل هذا الرعيل من أجل الاستقلال على أساس سياسة الشطارة ومعرفة «من أين تؤكل الكتف» والدهاء والمكر وغير ذلك من قيم تضع الأهداف التكتيكية مكان المبادىء الإستراتيجية؟ وكيف يمكن أن يتحرر العالم العربي، إستناداً إلى أيديولوجيات وتكتيكات أهل النهضة، من قوة استعمارية بواسطة قوة استعمارية أخرى؟ وكم هي غنية مذكرات الشابندر بأمثلة ساطعة على مثل هذه السياسة العربية: تحالف مع الإنكليز في مواجهة الأتراك، مع الألمان في مواجهة الإنكليز، مع الفرنسيين في مواجهة الإنكليز، مع هذا في مواجهة ذاك من القوى المسيطرة على الساحة الدولية.

من أصدقاء شكيب أرسلان وزملائه في الجهاد والنفي إحسان الجابري، ويلفت النظر أيضاً أن الشابندر رفض مقابلة الملك فيصل والتعرف إليه أول مرة عن طريق شكيب أرسلان «لأنني، يقول الشابندر، لم أكن راغباً بزيارته برفقة أولئك الرجال من أهل المصالح» (ص ١١٣)، مع أنه رضي بمقابلة نوري السعيد، قبل ذلك بقليل، عن طريق إحسان الجابري على الشاي في أحد الفنادق المطلة على بحيرة ليمان في سويسرا.

يضاف إلى هذا كله أن رواد النهضة من أمثال شكيب أرسلان والجابري وموسى الشابندر بينهم، وقفوا من الغرب موقفاً واحداً هو، في نهاية التحليل، موقف عدائي سلبي. عبّر الشابندر عنه في ما قاله عن الحضارة الغربية الآيلة، إلى الفشل، وعبّر عنه الآخرون بالدعوة إلى النضال في مواجهة الغرب الاستعماري، «الغرب الصليبي» المادي، غرب محاكم التفتيش، إلى غير ذلك من النعوت والأوصاف التي قيلت في الغرب. إن هؤلاء المتنورين استعانوا بقيم الغرب الديموقراطية والتنويرية في مواجهة الإنحطاط السائد في العالم العربي، غير أنهم لم يكتفوا باستعارة هذه الأسلحة الثقافية بل حطوا رحالهم في الغرب واستعانوا بسلطاته، التي يعرفون عنها ما يعرفون، من أجل الاستقلال والتحرر والنهضة. لكن! التحرر ممن؟ والاستقلال عمن؟ يبدو أن مأزق الفكر التنويري يكمن بالضبط هنا: الغرب هو الملهم وهو المنفى وهو المنقذ من بطش حكومات الشرق، والغرب هو في الوقت عينه بؤرة وحشية هذه الحضارة الجديدة التي تضع حكومات الشرق وترعى بطشها. فهل نحن بحاجة إلى إعادة النظر في قائمة أعدائنا؟ ربما كانت هذه مهمة المتنورين الجدد.

أهم ما في مذكرات الشابندر تلك اللوحة المضحكة المبكية عن البنى السياسية التي قامت في أعقاب مرحلة الاستقلال في العالم العربي. توفي الملك غازي إثر حادث سيارة. إجتمع مجلس الأمة وانتخب الأمير عبد الله وصياً على الملك الطفل «وفسّر الناس بأن مجلس الأمة فضّل الأمير عبد الله، ابن عم أبي الملك، بدلاً من الأمير زيد، عم أبي الملك، بسبب زوجة هذا الأخير، لأنها تركية ومطلقة وعندها أولاد من زوجها الأول و... و... و... على أن الأكيد، هو أن الإنكليز كانوا يريدون ذلك وأن نوري أقنع الناس، ولو كان رأي الإنكليز غير ذلك لكان نوري السعيد أقنعهم بغير ذلك» (ص ٢١٥ — ٢١٦). إنها واقعة نموذجية تجسد مستوى الوعي السياسي لدى العامة. وحجم الدور الذي يلعبه الفرد (نوري السعيد في هذه الحادثة). ومثل هذه الحادثة كثير مما يعج به كتاب المذكرات.

الحادثة الثالثة اللافتة هي تحميله مسؤولية



في الصراع الذي نشب بين الجيش العراقي والجيش الإنكليزي ومغادرته العراق إلى إيران ثم استدعاؤه إلى العراق ونفيه إلى جنوب أفريقيا ثم إعادته إلى السجن في العراق ثم إلى الإقامة الجبرية... وأخيراً الإفراج عنه. وفي هذا المسلسل الذي استمر سنوات لعب نوري السعيد دوراً أساسياً في توجيه التهمة وفي قرار الإفراج على حد سواء. يقول الشابندر إن نوري باشا اتصل هاتفياً بمقر الإقامة الجبرية ليبشره بقرب الفرج ويعلق على ذلك بقوله: «قدرت له سرعة التطور والتبدل ومهارة الدخول والخروج من خرم الإبرة بهذه السهولة واللياقة» (ص ٤٦٥).

اللافت في هذه الحادثة الطويلة المتعرجة هو أن موسى الشابندر، الذي يعرف جيداً شخصية نوري السعيد وافق، بعد إلحاح نوري باشا، على أن يؤسس معه حزباً سياسياً، بالاشتراك مع محمد علي محمود، أحد شركاء موسى في الملاحقة، وبمباركة البلاط. وكان حزب الاتحاد الدستوري. كانت هذه الموافقة «داعياً للتأويل والتفسير... والناس بين راضين وغاضبين... أما بالنسبة لي فكانت خطوة إيجابية تخدم مصالحي الشخصية وإعادة حقوقي» (إسترداد الثروة والأملاك المصادرة). ربما يكون قول الشابندر تفسيراً واضحاً لا يقبل تأويلاً ولا تفسيراً. المصالح الشخصية تحرك المخلصين وغير المخلصين لمصالح الوطن العليا.

المسألة الأخيرة التي تستوقف في كتاب المذكرات هذا هي دور الجيش في عملية بناء السلطة. وقد تجلى هذا الدور في كل من العراق وسوريا في البداية ثم في عدد آخر من الأقطار العربية وفي عدد كبير من بلدان العالم الثالث. والحال إن الدول الحديثة لا تبنى بالجيوش ولا يمكن أن تبنى بمعزل عنها، ربما لأن المجتمعات التي استعصت زمناً على القانون العام، وبنت نفسها ضد القانون وبعيداً عنه لا بد لها من سلطة تفرض القانون فرضاً على الناس، وتجعلهم جميعاً تحت سقفه. إلّا أن هذه السلطة، بعد تجربة الجيوش جميعاً في السلطات. ورغم الكثير من الإنجازات التي حققتها، لا بد أن تفرض عن غير طريق القمع. لا بد من المزيد من الديموقراطية، من تعزيز مؤسسات المجتمع المدني على حساب مؤسسات الدولة أو بموازاتها. □

الحب والجنس

دراسة

محمد كمال اللبواني

رياض الريس للكتب والنشر - بيروت، لندن ١٩٩٤

روني ألفا

كاتب من لبنان

الوجه السياسي للرغبة

■ لم يعفِ مرور الزمن الحب والجنس في دورهما الفاعل في حياة المجتمعات الإنسانية. فلا الحب خمد ولا الجنس فتر ولا أحجم الإنسان عن طلبهما في كافة مراحل التاريخ الذي تشهد أحداثه على انبثاق هذين المفهومين في كل المسارات وكل مسام الوجود الإنساني.

فالحب هو ملهم الجرائم ووقود الغايات العظيمة، به يختم الأبطال روايات غرامهم بالدم، وبه يتحقق كل شيء عظيم، أما الجنس فحرباء بمئة لون، به يتناسل الحيوان ويتأنسن الإنسان وفيه تصبو الشهوة إلى الفحشاء وتغط العاطفة في نعاس جميل.

وفي الحب والجنس تناقضات لا تنتهي، تماماً كسيرورة الحياة وتقلبات الأحاسيس وخبايا النفس ومرامي الكلام الذي نادراً يعني ما يقول وغالباً يقول ما لا يضمر.

من الصعب إذاً أن نؤطر هذا الغنى في بعدٍ زماني يمدد سلفية الظاهرتين وأمبرياليتهما. وما محاولة التأطير هذه إلا لتسهيل اكتناه سيرورة المفهومين وتقريبهما من الفهم، فما أن نمس بالحب والجنس حتى نغوص إلى قعر أمكنةٍ في النفس لا يطالها الوعي ولا يطبق بالتالي عليها إلا الظن والاجتهاد.

وهذه المحدودية التي تدل على تواضع العلم وأهله تؤكد أن خزان اللاوعي الذي تفور من فوهته شظايا الحب والجنس، ممتنع على أي حقيقة موضوعية وعلمية يركن إليها ويعتمد عليها في استخراج الحقائق الثابتة.

وفي قراءتنا لكتاب محمد كمال اللبواني تحت عنوان «الحب والجنس عند السلفية والأمبريالية». لاحظنا أن هم الكتاب الأساسي لا يتوقف عند حد الفهم لموضوعة الجنس من جميع جوانبها بل عند «فهم أعمق للجنس كحاجة، وللرغبات المتشكلة عنه، وفهم أكثر للتقنيات السياسية والثقافية ـ الجنسية، التي حددت طرق إشباعها بما يتناسب مع الظروف والإمكانيات التحتية الاقتصادية الطابع».

نتيقن من خلال هذا الإعلان غائية الكتاب واعتراف الكاتب ضمنياً بهول المساحة موضوع الدراسة، فهو لا يدعي سوى طرح إطار معرفي نوعي يمكن أن ينظر القارىء من خلاله إلى وجه من وجوه الحب والجنس، وهو وجه وثيق العلاقة بالاجتماع الإنساني وما ينتج عنه من روابط اقتصادية وسياسية وثقافية تلبس المفهومين رداءً اجتماعياً وتغطي العورة الحيوانية الرابضة خلف أسوار الوعي.

ويعتمد الكاتب التأويل الفرويدي المنبثق





من قال أن العجزة في المجتمع الرأسمالي يموتون دون دفن!؟

من العقدة الأوديبية. لذا نرى القسم الأول من المؤلف إعدادياً أو توثيقياً في معالجة القضية، فنراه يقدم بانوراما مفصلة لأفكار لم تثبت علميتها وقد اعتمدت بشكل جوهري على التوبيكات الثلاث التي بنى عليها فرويد نظامه في اللاوعي المستند على غريزة اللذة والحياة والموت.

وما يستوقفنا في القسم الأول هو تساؤل الكاتب عن إمكانية ورود الإباحة كهدفٍ كامن وراء نظريات فرويد وهذا ما تستبعده كل الأبحاث العلمية لأن الإباحة لم تكن ضمن أهداف فرويد خصوصاً أنه كان عالماً فيزيولوجياً اختصاصه الأمراض العصبية.

ويتابع الكاتب في القسم الأول عملية تفنيد التقسيمات التي يتعقلها الطفل خلال نموه الجسدي والعقلي، والتي تسمح له بتمييز أناه عن الآخر وعن الأنا الأعلى والتي بنتيجتها يولد الكبت لغرائز جنسية ممنوعة من التصريف في عالم تطغى عليه الأنظمة الأبوية في المجالين العائلي والسياسي، والذي يلعب فيه النهر دوراً أساسياً في كبت الممنوع واستحضاره رمزياً عن طريق الأحلام. أو واقعياً ــ عند فشل التحقيق الرمزي ــ في العصاب والذهان. ثم يتحدث عن الذات الموضوع والوعي واللاوعي وارتباط كل منها بسلوك الإنسان الذي يتعرض بسبب إصابة قواه النفسية بالوهم، إلى شتى أنواع الهوس والسوداء والفصام والهلوسة والزور والهذيان وغيرها من الأمراض التي تدل على سقوط الأنا في امتحان التوازن بين غريزة الحياة وغريزة الموت.

وينتقل الكاتب إلى تفسير العلاقة بين الحاجة والرغبة. وإلى تعداد وسائل الاكتفاء التي يستنبطها اللاوعي ليخفف من الاحتقان الناجم عن عدم تحقق الرغبة. خالصاً إلى التأكيد على أن الرغبة ذات التشكل العادي لا يمكن أن تتمظهر إلا ضمن الشكل الثقافي السائد والنظم الاجتماعية والقيم العائلية التي بنتها الإنسانية لتهرب من حيوانيتها. بهذه الخلاصة يقدم الكاتب للقسم الثاني من كتابه وهو تحت عنوان «التكنولوجيا الجنسية ــ الثقافية والسياسية».

في هذا القسم يسلسل الكاتب تطور مفهوم الجنس من مرحلة الوحشية إلى مرحلة الحياة الجماعية وهي مرحلة جوهرية في سياق تطور مفهوم الجنس، غير أنه ــ أي الكاتب ــ يورد ما يعتبره يقينياً في الوقت الذي يشكل تصريحه خطأً تاريخياً وأنتروبولوجياً فادحاً، فهو يؤكد في متن الفصل الثالث (المشاعة البدائية) أن «الطفل كان ينتمي فيما مضى إلى أم تقيم علاقات جنسية مع من تشتهي» وأن «الأطفال المنجبون هم ملك للجماعة كلها . . . ».

والحقيقة أن المجتمعات البدائية عرفت الأنظمة البطريركية أما الأنظمة الأمومية إذا صح التعبير فلم تكن تشكل حالة دائمةً في سيرورة الحضارة وبالتالي لا يمكن إعطاؤها ثباتاً زمانياً ومعنوياً فاعلاً، أما مقولة ملكية الأطفال العامة فالمقصود بها عدم تبعيتهم لآبائهم (راجع كتاب «في الجمهورية» لأفلاطون) في وقت كثرت فيه الحروب والحروب المضادة، فكان لا بد من إضعاف رابطة الانتماء الأبوي في نفوس الجنود حتى لا يقدموا مصلحتهم العائلية على مصلحتهم الوطنية. فالمنطق لا يقبل بوجود مجتمع بدائي كانت فيه الإمرة للمرأة في ظل فقدان ميزان القوى الجسدية بين الاثنين وفي ظل إمساك الرجل بزمام الحياة الإنتاجية والدفاعية التي لم تكن ممكنة أصلاً إلا بفضل الهيمنة العضلية لصالح الذكر، ويورد الكاتب فصلاً عن العبودية التي ردها إلى الملكية والإنتاج وتقسيم العمل مما أدى إلى اقتسام النساء.

يصف الكاتب تطور مفهوم الجنس مروراً بأزمنة الإقطاع وصولاً إلى أزمنة الرأسمالية التي أطلقت الحرية الجنسية التي يؤكد الكاتب أنها لم تنتشر «إلا في الفترة الأخيرة عندما حدث تقدم كبير في الطب وفي أساليب منع الحمل ونشأت إمكانية حقيقية لفصل المتعة عن الإنجاب». وعند هذا الحد تستقيل نسبياً موضوعية الكتاب لأن البقية منه، وخصوصاً فصل «الرأسمالية»، لا تخلو من الأفكار المسبقة النابعة من أيديولوجيا أخلاقية متجذرة في العقيدة إلى حد تشويه مبدأ الحرية الذي تقوم عليه الرأسمالية. ونسأل في هذا السياق: ما هي خطيئة الرأسمالية إن لم تشكل نموذجاً يحتذى به في دول العالم الثالث أو في الرأسماليات المزيفة التي نوه بوجودها الكاتب دون أن يعلن عنها؟ ولماذا يعتبر الكاتب أن الرأسمالية عززت قيم الوحشية والأنانية والتسيب الأخلاقي والبهيمية في حين أن مجتمعات دول العالم الثالث مليئة بهذه الانحرافات ولكن غير المنظورة وغير الخاضعة بالتالي لمجهر البحث العلمي والدراسة الإحصائية؟

ونسأل أيضاً أي مجتمع قابل للتطور أكثر من المجتمع الذي تعلن فيه الآفة عن نفسها بكل سلبياتها؟ فالمجتمع الرأسمالي تجربة غربية لا تشكل دعوة لأحد. ولا تسوغ عدوى الدعارة لأن الظاهرة هذه وجدت في كل المجتمعات دون استثناء. ويفاجئنا الكاتب بحديثه في المشروع الأمبريالي «الذي يهدف إلى امتصاص ما أمكنه من خيرات العالم وروحه ودمه». لأن العبارة هذه تؤدلج الكتاب وتسيسه وتلغي بالتالي كل غنى وعمق وفرادة للتجربتين العاطفية والجنسية على حد سواء.

يخال القارىء أن القسم الثالث من الكتاب وهو تحت عنوان «الثقافة الجنسية المعاصرة». يشكل وحدة مضمونية مستقلة عن باقي أجزاء الكتاب بسبب الأدلجة التي طرأت على الخطاب التوثيقي الذي ادعى الكاتب التقيد به في مقدمة الكتاب.

وما استوقفنا في معرض حديث الكاتب عن الشرف والعرض، تأكيده أن بعض «المذاهب أطلقت للمرأة حق ممارسة الحب دون أن يعترض عليها زوجها أو ولدها، ودون أن يؤدي ذلك إلى تراجع في لحمة الجماعة أو انهيار في فعاليتها الإنتاجية». فما هي المذاهب التي يقصدها الكاتب؟ ولماذا لم يستبدل بها كلمة الأنظمة؟ أليست الرأسمالية مسؤولة كنظام عن التحرر الجنسي؟ أم أن هناك «مذاهب» ذات هوية دينية أو عشائرية مسؤولة عن هذا التحرر؟ وإذا سلمنا جدلاً أن هناك مذاهب عرفت هذا الانفلات، فهل يمكن الركون إليها كنموذج ثابت يصلح لاستخراج حقيقة اجتماعية مؤثرة كتلك التي يستند إليها الكاتب؟

ويركز الكاتب في فصل «الشرف والعرض» على ازدواجية السلوك العربي الأخلاقي الذي يصرح بالتحفظ على المذياع ويسرح ثيران شهواته في الخفاء، وبهذا يكون الكاتب قد وضع الإصبع على جرح الوطن العربي الغارق في العنف لأنه يخاف على نفسه من نفسه، ويحمي عرضه لأنه ينتهك عرض نفسه، ويغسل بالدم جرح الشرف المسفوك لأنه دمم شرفه بيديه الملوثتين بجراثيم قناعات هزيلة قدرها الترجح الأبدي بين إرثٍ أخلاقي رث وواقع غربي مبهم الجوهر وواضح الأذيال.

ولكن ما نأخذه على الكاتب هو اعتباره «أيديولوجيا التحرر الجنسي» قانوناً عاماً

وحتميةً أخلاقية اجتماعية توحّد أهداف الإنسان العربي، ونسأل في هذا المجال: أليست الأيديولوجيا التي يقحمها الكاتب، خادمةً بدورها لأيديولوجيا التزمت الجنسي التي يروج لها ضمناً؟

ونحن نعتقد أن الأيديولوجيا الوحيدة الشغالة، ليست أيديولوجيا المتعة الجنسية الحرة، بل أيديولوجيا السلوك الجنسي الحر المرتبط بشكل وثيق بالمجتمعات العربية والغربية وهكذا نستطيع على سبيل المثال أن نجد العائلات الأكثر تحرراً في باريس هي الأشد تحفظاً وتزمتاً في المدن العربية.

ويقول الكاتب أيضاً إن المجتمع العربي «مجتمع يطبع سلوكه اليومي طابع البحث الدائم والذؤوب عن الجنس، وما أخشاه فعلاً أن نكون من عشاق الكذب لنتنكر حقيقة ما نحن فيه». هذا الإعلان يبدو لنا مرتجلاً لأنه يختزل بشكل غير مناسب كل الإبداعات الثقافية والتساميات الدينية التي يعرفها الوطن العربي وما زال يعيشها كل يوم، فالجنس في الوطن العربي ليس هدفاً بحد ذاته إلا إذا اختزلنا الوطن كله في شريحة باعة الحب وهم على كثرتهم لا يعكسون بضاعة تفتيش المواطن العربي في المثال الذي تنحت تقاسيمه الرغبات المشبعة التي تترك الفراغ الكبير والأسئلة الصعبة.

أين هو طابع البحث الدائم عن الجنس في الصلاة أو في النضال في سبيل القيم الوطنية السياسية؟ أين هو هذا الطابع في الأمومة والأبوة والشعور بالواجب المهني والعائلي؟

أما في فصل «الحلال الحرام» فيطالب الكاتب بالتخلي عن تقديس الماضي والعمل بتوجهات العقل ومصالح إنسان اليوم والمستقبل، ويدعو إلى دخول الحداثة من دون عقد سلالية بالغ الكاتب في إعطائها هوية الكفر والإشراك والضلال، خصوصاً عندما أكد أن كل الأنبياء كانوا أبناء لكفار مشركين ضالين. ويدعو الكاتب أيضاً إلى ثورة فقهية تحدّث القرآن والشريعة أسوة بما أصاب كل القوانين والشرائع في العالم.

ويبدو الكاتب من خلال هذه الدعوة الجريئة مفكراً ثورياً يناضل من أجل نقض التقاليد الموروثة ولكنه في الوقت نفسه يرفض النموذج الرأسمالي مما يدل على أنه يدعو ضمناً إلى التوفيق بين مبالغات الرأسمالية وتزمت السلفية وإن كان لا يفصل أوالية هذا التوازن الذي يستحق أن يتوج نظاماً جديداً في الحب والجنس ترعاه الانتقائية كعنوان عام.

خلاصة القول إن كتاب اللبواني نقد للبورجوازية من حيث هي مشوهة للتربية الحقيقية القيمية، ونقض للسلفية ومنظوماتها الأخلاقية والدينية ونقص في تحديد الخيارات الجديدة المتعلقة بمفهومي الحب والجنس. هذا بالإضافة إلى أن النص مدجج (خصوصاً في فصل الأمبريالية والجنس) بالمفردات الأخلاقية والاستنتاجات السريعة التي تتهم البورجوازية بتشجيع الإباحة على حساب الأخلاق وهذا قول غير دقيق لأن البورجوازية وإن كانت قد طبعت المجتمع بمصالحها الخاصة فقد جعلت من الحرية ملكاً عاماً، والحرية لا تقوم إلا بوجود البدائل حيث يتحرر الخيار من أحادية النسق أو النظام الجنسي المعتمد.

وقبل نهاية فصل «الأمبريالية والجنس» يقع الكاتب مجدداً في فخ الإشكالية التي يقع فيها أغلبية كتابنا، وهي إشكالية العلاقة بين الخير الخاص والخير العام، فكيف يؤكد الكاتب أن العجزة في المجتمع الرأسمالي يموتون بدون دفن، في حين أن الدولة تعوضهم وتقدم لهم الرعاية التي لا يقدر عليها أولادهم مهما علا شأنهم؟

ونسأل هنا، هل يفضل الكاتب أن يعيش الوالدان عبئاً مادياً على الآخرين مع ما يستتبع ذلك من عدم كفاية صحية ومادية أم يفضل أن تتولى الدولة بمؤسساتها الرسمية شؤون رعاية العجزة والترفيه عنهم وإطالة عمرهم؟ كل الفرق إذاً هو بين العدالة وعمل الخير، فالثانية وحدها إيجابية، ربما لأنها تنطلق أصلاً من حميمية النفس الإنسانية الميالة بفطرتها إلى الخير.

أخيراً، إن كتاب «الحب والجنس عند السلفية والأمبريالية» يلقي ضوءاً ولو خافتاً على زوايا وخبايا مفهومين ما زالا يحركان البشرية ولن يتوقفا عن تحريكها ما دام الإنسان حيواناً ناطقاً.□



عن القومية والوحدة العربية
شرح وتعليل
سعدون حمادي
مركز دراسات الوحدة العربية ـ بيروت ١٩٩٤

أحمد مفلح

بناء وبناؤون!



■ كتب أحدهم إلى ساطع الحصري يوم نزلت بالعرب كارثة سنة ١٩٤٨ في فلسطين: «يا أستاذ كيف يغلب الصهيونيون العرب ونحن سبع دول عربية؟؟» فأجابه الحصري بجملة واحدة هي: «يا بني، لقد غلب الصهيونيون العرب لأنهم سبع دول»[1].

إنطلاقاً من هذه الحاجة إلى الوحدة العربية وأهميتها في انتصارنا وتقدمنا وبقائنا يقدم إلينا سعدون حمادي كتابه «عن القومية والوحدة العربية» الذي يتضمن حواراً، تصوّر المؤلف أنه جرى بينه وبين مواطن عربي من مدينة «وجدة» المغربية، وبكثير من الصدق والشفافية، جرى الحوار نزيهاً هادئاً، متسلسلاً، بين السائل والمجيب، وكأنه لغة الاستيضاح والتزود بالمعرفة، فغدت مفاهيم القومية والوحدة العربية أساساً تفرعت منه عشرات الأسئلة، التي تناولت أسباب الدعوة إلى الوحدة، وكيف السبيل إلى تحقيقها في ظل كيانات قطرية مجزأة، وما هي شروط العمل القومي، وما علاقة الفكر الوحدوي بالعقائد الأخرى، وما علاقة القومية بالتقدمية والرجعية، والإنسانية والعالمية، ومن ثم من هم أعداء الوحدة، في الداخل، والخارج. بالإضافة إلى ما جرى من مقارنة بين سلبيات التجزئة وإيجابيات الوحدة.

وبكثير من الرومانسية والمثالية والطوباوية، في الأغلب، يقدم لنا حمادي في كتابه، الإجابة عن هذه الأسئلة والتطلعات نحو المستقبل، فحمل الكتاب الكثير من التكرارات والغموض أحياناً ووصل إلى درجة التناقض والقفز فوق الحقائق أحياناً أخرى. فدعونا نرّ بعض هذه التناقضات والغموض التي وردت في الكتاب. يتساءل حمادي في الصفحة ١٨: «هل يتطلب تحقيق الوحدة أن تقدم تضحيات معينة في سبيلها؟...»، ويرى «أن ثمن الوحدة هو أن تتنازل الدولة القطرية عن جزء من سيادتها للدولة القومية، فالوحدة في المفهوم الاتحادي تعني وجود حكومة محلية قطرية تمارس بعض الصلاحيات ووجود حكومة قومية تمارس بعض الصلاحيات الأخرى...». لكنه يعود ويؤكد (ص ٤٣) أن «الفئات الحاكمة في الدولة القطرية هي العقبة في طريق الوحدة»، ويكرر (ص ٦٤) «أما كيفية صياغة البناء من أجل الوحدة واختلافه عن البناء من أجل التجزئة فتتبع براعة قيادة الدولة القطرية في اختيار الأساليب والصيغ لذلك البناء وكيفية توجيهه والروح التي توضع فيه».

إن قراءة متأنية ومتمعنة لهذه الكلمات تجعلنا ندرك تماماً الحيرة والتناقض والقفز فوق الحقيقة الموضوعية لتطور الدولة القطرية العربية وروح التجزئة التي تحكم البلدان العربية اليوم. فمنذ البداية كيف ستقبل الفئات الحاكمة في الأقطار العربية بدولة قومية حاكمة، أي فوق هذه الحكومة القطرية، وفي الوقت نفسه هذه «الفئات» هي ضد الوحدة وعقبة في طريقها؟؟، وكيف تطلب من هذه «العقبة»، التي هي عدوة الوحدة، أن تصوغ البناء من أجل الوحدة وتختار الأساليب وتبرع فيها؟؟ فإما أن يكون حمادي غير مقتنع بأن هذه «الفئات» أو الأنظمة العربية هي ضد الوحدة أو هو يجاريها، خوفاً أو تملقاً، أو إنه معترف ضمنياً بمدى ثبات هذه الدولة القطرية وعمق جذورها في نفسية العرب، ولا يريد أن يعترف فقط من منطلق تثبيت وجهة نظره تجاه الوحدة. فهو يكرر في بقية صفحات الكتاب دور الاستعمار والصهيونية في تجزيء الوطن العربي ومحاربتها الوحدة العربية، فما هو الرابط المشترك بين «الفئات» الحاكمة والاستعمار والصهيونية؟ وفي رأيي، لو كان عندنا الشجاعة في إضاءة هذه العلاقة وتبيانها لما وقعنا في هذين المتاهة والغموض، وبكلام آخر لو قال حمادي إن الاستعمار والصهيونية وبعض الفئات الحاكمة جميعهم يعمل ضد الوحدة العربية لوفّر علينا قراءة الجمل التي تطلب من الدولة القطرية «صياغة البناء».

وبالعودة إلى تاريخية الدولة القطرية وبدايتها نرى أنه في مرحلة الاستعمار الغربي برزت حركات تحرر وطني عديدة كانت ترمي عادة إلى تحقيق الاستقلال والوحدة، ولكنه سرعان ما كان يتم الفصل بين القصدين عند تحقيق الاستقلال. فهذه الحركات التي كانت تشكل آنذاك من الطبقات الإقطاعية والبورجوازية والوطنية الكبيرة كانت تنشغل في الاستقلال فتجعل من كيانه القطري الإطار الأساسي العام لممارستها وأعمالها، مما كان يدفعها عن قصد أو غير قصد إلى التحول عن هدف الوحدة، وإلى اعتبار الكيان القطري الجديد المحور الذي تنشط حوله والهدف الأول الذي ينظم سلوكها. وأصبح هذا الكيان يتحول بعد ذلك إلى واقع نفسي[2].

فعلى الرغم من التقاء حمادي مع البيطار في كثير من الطروحات، خصوصاً فيما يتعلق بأسبقية الوحدة العربية على كل الموضوعات (يراجع البيطار ص ٥٤ وحمادي ص ٣٦) إلا

أن حمادي قفز فوق تاريخية الدولة القطرية وتحولها إلى واقع نفسي عند بعض الجماهير العربية والفئات الحاكمة، وراح يطلب منها التنازل أو العمل من أجل الوحدة. وما نريد تأكيده هنا هو لماذا تعامل حمادي مع الفئات الحاكمة بأسلوبين: «العدو» و«الباني»؟؟، وكيف يحق له اعتبار القومية «هي المحرك الصميمي الصادق لمقاومة التخلف والاستعمار...»؟ (ص ــ ١٠٣)، علماً أن معظم الأقطار العربية أستقلت من خلال نشاط الحركات القطرية وليس القومية. وقد عبّر وليد قزيها عن ذلك خير تعبير عندما قال: إن وقع «المشروع الصهيوني على المصالح الحيوية لطبقة الأعيان (المزارعين ــ التجار) شديد الوطأة مما حدا بها، في بعض الأحيان، إلى المشاركة في قيادة الحركة الوطنية في فلسطين وإمدادها بالسلاح والمال والعتاد. وكانت تدرك في الوقت نفسه، أن الوجود الصهيوني في فلسطين أكثر قدرة منها، بحكم ارتباطاته بالغرب، على أن يبسط نفوذه الاقتصادي على المنطقة متحدياً بذلك مصالحها التجارية والصناعية التي كانت في طوار الانطلاق... فعبّرت عن مخاوفها هذه بالالتجاء مرة أخرى إلى الدعوة القومية، مؤكدة أن الردّ الحاسم على الصهيونية لا يتحقق إلا بترجمة شعار الوحدة العربية إلى واقع ملموس»[٢]. وهكذا، من خلال المثل الذي قدمه قزيها عن فلسطين، كانت الوحدة العربية أداة ردعية، إذا صح التعبير، عند الأعيان وليست محركاً لمقاومة الاستعمار، وفي الوقت نفسه كان للعامل الديني الأثر الأكبر في التواصل العربي لمقاومة الاستعمار، وهذا ما جعل العرب في المغرب العربي يهبّون لمناصرة القضية الفلسطينية. فصحيح أن القومية العربية بمعناها الوحدوي بلسم لجراحنا، لكن الحقيقة أننا لم نستفد من هذا البلسم بعد، وهذه حقيقة موضوعية لا يمكننا القفز فوقها مهما كان تعلقنا بالوحدة والقومية وإخلاصنا لهما.

وبالانتقال إلى موضوع آخر في الكتاب يستوقفنا موضوع غامض آخر هو نظام دولة الوحدة وشكلها، فهل هي دولة اندماجية، ديموقراطية، علمانية...؟ الحقيقة أن سعدون حمادي لم يحدد النظام تحديداً مباشراً، بل تراه يغمز إليه غمزاً، فنراه يؤيد الدولة الوحدوية الإندماجية (أنظر ص ١٩، ٣١)، وهذا التأييد هو أقرب إلى الطوباوية والرومانسية منه إلى الحقيقة، فالكلام على اندماج في هذه الأيام يعني شطب جيل أو جيلين من تاريخ العرب، فربما الدعوة إلى الاندماج كانت مقبولة في بدايات القرن العشرين قبل أن تتكرس القطرية والحدود وتتحول إلى واقع نفسي، لكن اليوم بعد كل هذه الجذور التجزيئية العميقة، والعوائق الخارجية في وجه الوحدة هل يمكن لنا الحديث عن الاندماج؟ نحن الآن في زمن أصعب ما يكون فيه الحديث عن الدولة الوحدوية بجميع أشكالها المقبولة، الفدرالية والكونفدرالية، فكيف بالاندماجية! فالوحدة تلقت غير صدمة، كل واحدة منها كانت كفيلة بهدم ركن من أركانها، وكانت الضربة القاضية هي المفاوضات الجارية الآن وما نتج عنها من اتفاقات كلها تعترف وتكرّس الكيان الصهيوني رسمياً وقانونياً وباعتراف عربي، وهذا يعني تكريس فصل الجزء الآسيوي عن الجزء الأفريقي من الوطن العربي، أي انتصار الفكرة الاستعمارية في ضرب الوطن العربي وعدم السماح له بالتحول إلى قوة متكاتفة وقوية.

وأيضاً، علينا التخلص من المنهج التجريبي والعقلية التجريبية، فمهما كان هدف الوحدة سامياً وضرورياً، لا يمكننا القول إن الوحدة «تأتي أولاً وبعدها تأتي جميع الأمور الأخرى...»، بل علينا العمل من أجل الوحدة وهذا يتطلب منها منهجية علمية دقيقة، فإذا كان عندنا معادلة صحيحة وممنهجة لا شك أننا سنصل إلى نتيجة صحيحة ومضمونة، فالوحدة التي هي النتيجة الصحيحة تتطلب معادلة صحيحة، والمعادلة الصحيحة هي التي تتعامل مع المعطيات الصحيحة والمعلومة، فأي معادلة حسابية لا يمكن أن تتعامل مع مجهول، ولكي أصل إلى نتيجة عليّ التعامل مع المعلوم، وإلا وقعت تحت ضغط الاحتمالات التي لا حدود لها، وهذا يعني أنني سأقع في حيرة التجريب، وبالتالي سأصل إلى اللامحدود ويضيع الوقت والجهد. والذي نريده هو الوحدة العربية، طبعاً بعد الاقتناع التام والتحضير النفسي لها، بكل ما تحمله من تكامل اقتصادي وتخلص من التبعية للغرب ورفع راية الأمة العربية وتحرير الأرض والإنسان، ولكن هذه النتيجة تتطلب منا العمل على التخلص من الاستغلال والتبعية للغرب والتماهي به، وتتطلب منا أيضاً النضال من أجل حقوق الإنسان والديموقراطية والتنمية والمساواة في الحقوق والواجبات، فالجائع لا يمكنه التفكير في الديموقراطية أو الوحدة، والعبد المحروم أيضاً تهمه حريته، وكذلك التابع والمغلول، وبكل صراحة، وهذا ما ينقص كتاب حمادي، نحن بحاجة إلى العلمانية، فالتخلص من متاهة تحكم الدين بالسياسة والسياسة بالدين هو خير دواء مخلص من دوّامة الدوران في مكاننا، فهذه تركيا كانت متخلفة أكثر من البلدان العربية، وهي اليوم، لو تملك المقدرات الاقتصادية الكاملة، لكانت في مصاف الدول المتقدمة، وهذه الدول الأوروبية التي كانت غاطسة في عصور الظلمات هي الأخرى، وهذا لا يعني محاربة الدين، وبالتالي لا يترتب عليه القذف بشتى النعوت، فقط ما لله لله وما لقيصر لقيصر، صحيح أنه لا يمكننا العيش من دون روحانيات وأعراف وتقاليد، ولكن لا يمكننا التسليم كلياً لها. وهذا الموضوع المهم لم يحاول حمادي مناقشته، على الرغم من الروح الرومانسية الحالمة التي طغت على كتابه، وهنا كنا نتمنى على حمادي أن يقلع عن مماهاة ومسايرة الإسلاميين والدخول معهم مباشرة في الحقيقة التي تلزم العقلية العربية. فالدولة الوحدوية المنشودة لا تقوم على الفكر والإيمان (ص ــ ٥٤)، بل هي على ضرورة العلمانية ومواكبة روح العصر الجديد والحداثة. وللأسف إن روح التماهي هذه حملت حمادي على إدخال الدين في صلب عوامل القومية العربية، وهي الدعوة التي تعمل الصهيونية منذ أزمان من أجلها، فيقول (ص ٢٩): «وفي حالتنا نحن العرب، الشعور المشترك تسببه عوامل كثيرة منها اللغة والتاريخ المشترك والدين المشترك (إلى حد بعيد)».

أما قوله إن «تحقيق الوحدة يحتاج إلى الإرادة، أي التنظيم، والحزب السياسي هو الصيغة العصرية المتقدمة للتنظيم والقطر القاعدة...» (ص ٨٢). فهنا يحاول حمادي تكريس «الرمز»، فعدا عن حديثه المطول عن القائد وأهميته في بناء الوحدة والنضال من أجلها، يعود فيكرس فكرة الحزب، التي ما زالت ماثلة أمام أكثر الحزبيين أمثال حمادي، لكن هذا الكلام يدفعنا إلى القول إن المواقف السياسية التي يتخذها حزب من الأحزاب إنما هي مرتبطة بالقوى الاجتماعية التي تؤلف بنيته الإنسانية قبل كل شيء. وإن

إسلوب رومانسي حالم طغى على الكتاب





لهذه القوى من التأثير والفعالية في سياسة الحزب ما لا يمكن أن تفعله الأهداف النظرية والفلسفية الأيديولوجية التي تسجل في دستور الحزب، أو تشرح في النشرات والكتب والمحاضرات، لذلك كان أحرى بحمادي التخلص من هذه الروح الحزبية القديمة، خصوصاً أن جميع هذه الأحزاب أظهرت فشلها حتى الآن، ولأن هذه الأحزاب جرّبت كل المواقف والبرامج السياسية، فنراها تتحرك من وحدة الصف إلى وحدة الهدف إلى التضامن... الخ ورغم ذلك فشلت، والسبب واضح فهو البنية الاجتماعية البرجوازية التي وقفت وراء هذه الأحزاب، فما نحتاج إليه هو حزب الشعب، عامة الشعب، الكادحون والعمال والفقراء، لأن حزب الأعيان والبرجوازية، البعيد كل البعد عن متطلبات الجماهير والكادحين، لا يمكن أن يعطي ما يتمناه هذا القطاع الواسع من الجماهير، وهذه هي الطامة الكبرى والتي علينا التخلص منها، ليس من خلال ضرب هذا الحزب أو ذاك، بل من خلال تجديد رؤيته إلى الأمور المستجدة، ومحاولة النقد الذاتي البنّاء، والتخلص من المحافظة والرتابة.

بالإضافة إلى كل ما سبق، هناك قضية مهمة لم يبحثها الكتاب وهي المسألة الاجتماعية، فكل ما جاء في الكتاب هو تكرار لما ورد في الكتابات القومية القديمة، وجميع هذه الكتابات قفزت فوق المسألة الاجتماعية، ومنها موقف القومية من الاشتراكية، والصراع الطبقي والبرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين والمرأة. وبالنسبة إلى الكتاب الذي بين أيدينا، فعلى الرغم من التحولات التي جرت وضرورة الدخول في معترك المسألة الاجتماعية، نرى حمادي، على العكس من الكتابات القومية القديمة، لم يطرق هذا الباب نهائياً وكأن هذا الأمر بعيد كل البعد عن دولة الوحدة المنشودة، وربما كان مرد ذلك إلى محاربته الماركسية، ومحافظته على تعاليمه القومية القديمة، ومراعاة التيار الإسلامي الراهن.

فمن خلال المراجعة لما كتبه الفكر القومي حول المسألة الاجتماعية نرى عدم الحسم حيث التردد والغموض، فالحرص كل الحرص كان للتمييز بين الاشتراكية العربية والاشتراكية الماركسية، وهناك ميل واضح إلى التقريب بين الاشتراكية والإسلام والشيء نفسه بالنسبة إلى الصراع الطبقي، حيث تم حصر الطبقات المستغلة (كسر الغين) في أضيق نطاق، وتوسيع نطاق الطبقات المناضلة عن طريق توسيع مفهوم الطبقة العاملة، والتفرقة بين رأسمالية وطنية ورأسمالية مستغلة. ولم يحسم الموقف من «البرجوازية الصغيرة». وأيضاً اتسم الموقف من الملكية الخاصة بالغموض، فعلى الرغم من اعتراف الفكر القومي بالملكية الخاصة في نطاق معين وبحقوق الإرث، فإنه حاول توسيع الملكية العامة وتقويتها، والالتزام بالتخطيط الاقتصادي سبيلاً إلى تحقيق أفضل استخدام للموارد المتاحة.

وأخيراً... بعد كل الذي سبق من ملاحظات نقول إن للكتاب أهمية هي صدوره في هذه الفترة التي ضاعت وتضيع فيها المبادىء والأعراف، فجاء تذكرة لمن ينسى، خصوصاً أنه يصلح للجيل الناشىء، جيل الشباب، الذين أحوج ما يكون إلى معرفة فضائل الوحدة العربية والتمسك بها والدعوة إليها. فالكتاب هو أقرب إلى البرنامج السياسي التعبوي منه إلى الكتاب العلمي المنهجي الذي يواكب المستجدات، وهو إلى المثالية أقرب منه إلى الموضوعية، وبذلك يحاكي روح الشباب الذين هم بحاجة إلى هذه التعبئة أكثر من البحث الرصين المتعب، فكم كان الأمل كبيراً بأن يقدم لنا سعدون حمادي، وهو القومي الوحدوي الرصين والقديم، في هذه الأيام، كتاباً يعنى بالوحدة والقومية بناء على المستجدات والخطاب السياسي الحالي! فقضية المفاوضات الجارية وأثرها في مسار الوحدة العربية، والنظريات الجديدة حول العلاقة بين الجغرافيا والقومية والوحدة، وكان آخرها الكتاب الذي قدّمه محمد جابر الأنصاري، الذي اعتبر «أن الأزمات السياسية المتلاحقة التي يعانيها العرب ليست وليدة الحاضر، أنما هي أعراض لتراكم واقعي موضوعي تداخلت فيه عوامل الجغرافيا والتاريخ والتركية المجتمعية العامة المتوارثة...»[4]. □



(١) ذكرها: أكرم زعيتر، «ساطع الحصري: أقوى الدعاة للقومية العربية حُجّة» العربي، العدد ١٢٧ (حزيران/ يونيو ١٩٦٩)، ص ٥٢.

(٢) أنظر: نديم البيطار، حدود الإقليمية الجديدة (بيروت: معهد الإنماء العربي، ١٩٨١)، ص ١٨ ــ ٢٢.

(٣) أنظر: وليد قزيها، «القومية العربية في مرحلة ما بين الحربين العالميين» المستقبل العربي، السنة الأولى، العدد ٥ (كانون الثاني / يناير ١٩٧٩)، ص ٥٩.

(٤) محمد جابر الأنصاري، تكوين العرب السياسي ومغزى الدولة القطرية (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٤)، ص ٧.



همبرغر وجنس

نخب الحياة
رواية
آمال مختار
دار الآداب. بيروت ١٩٩٣

أمير الدراجي

■ إذا كان القديم قد فشل في تثبيت مكانته بوسائل إنسانية، متخذاً القمع والإرهاب سبيلاً لذلك، فإن الحداثة ستقع في الفخ الردعي القامع عينه إن هي أبقت على ثوريتها في وقت انتهت فيه سلطة القديم، لأن الثورة ستحتاج إلى أعداء، وإذا لم تجدهم ستصنعهم حتماً، وهذا ما يجعل وحدة الإرهاب ممكنة بين السلف والحداثة، لأن صناعة السلطة تتطلب كل هذا الجهد من العنف واللاطبيعية.

وإذا كان ثمة أبرياء يدفعون الثمن، فإن ازدحام التكرار التاريخي لمآسيهم لم يجعلهم أبرياء، بل هم يشاركون في صنع ملكوت الجلاد.

لعل الموضوع الذي بين أيدينا لم تتعود مثل هذه المعادلات المذكورة التقرب منه، وهي وإن بدت متعسفة للوهلة الأولى، لكنها تأتي في سياق سلطة الحداثة وطغيانها الذي يصاب في أحيان كثيرة بحمى الحقيقة، فيبدو فيه شيء من الرعونة الأكثر سلفية من التاريخ العضوي للإنسان، أي الوقوع أسير الحيوان المطلق وسلطاته الشهوانية الغاصبة.

ولئن تميز وصف التفاحة مثلاً (من الجوانب الجمالية) قبل أن تسحقها الأسنان أو تتقيأها المخارج من وظائف الشعر والحنو العاطفي الروحي للإنسان، فإن الحالة الأخرى التي تفقد فيها تلك الثمرة حشمتها الخارجية الجميلة هي من خصائص عمال النفايات أو خبراء الكيمياء والطب.. الخ، كذلك فإن بعض الناس تقتني الجرذ الأبيض كما تقتني عصافير الحب والكنار، ودون أن يثير ذلك ذكرى المجارير والأماكن القذرة التي عاشت الجرذان فيها.

ثمة ذاكرات عديدة وكثيرة إن تداخلت ببعضها البعض حلت الفوضى والظلم والارتباك وعدم التوازن.

إذا كان في استطاعتنا أن نتذكر كيف نسي القبح، كذلك في استطاعتنا أن ننسى كيف نتذكر الجمال، فليس ثمة نظام مقبول لحسن النوايا أو سوئها، بل ثمة حقيقة تنكشف وراء تلك البكارات البريئة التي تتمزق بفعل عوامل مقصودة أكثر عقلانية من ذلك الإدعاء المجنون.

رواية آمال مختار، «نخب الحياة»، تميزت من حيث الشكل والمعنى بقصدية حداثوية، سجلت عبرها تجربة شخصية هي من نوع السير الذاتية التي تنعدم فيها الأبعاد انطلاقاً من وعي قهري تميزت به «ايديولوجيا الحداثة». نقول ايديولوجيا لأنها تمتلك آثاراً خفية لسمات الوعي التاريخي للبدائل، وهي غالباً ما تكون بدائل موتورة وإن ودعت أغلالها القديمة، فثمة أغلال جديدة لمنهجية التخلّع والانهيار، تحمل روائح الشمول والتصنع وقسر الحقائق عنوة على الآخر.

جوانب متعددة يمكن الانطلاق منها لمعرفة رؤية المؤلفة، لكن الجانب الأكثر تظاهراً وادعاءً هو المتعة التي تتكرر في معظم صفحات الرواية. وهي متعة ذات خصائص انتروبولوجية، لم تذعن لنداءات العقل المحشو بالتغريب والاستشراق وكل الصور المسبقة عن الحرية في الغرب إلى حدود طالما شاهدنا صورها الرتيبة السمجة في ذلك التملق الثقافي والحضاري. إذا كانت «سوسن عبدالله» تنتهي باختيار صارم للحرية سرعان ما تكبحه اعتراضات بيئية وثقافية لم تجعل هذه المتعة وسط حريتها الكسموبوليتية كشيء مجرد يمكن تركيبه في أي مكان، فإن تجربتها مع الشاب الفرنسي في بون تبين ذلك الكابح الغريزي الذي رفض تجريد المتعة من مضامينها التاريخية: «سحبني إلى السرير واقترب يقبّلني، حاولت أن أمسك بإحدى شفتيه ولم أفلح. وكانت قبلة باردة برائحة النبيذ، نظرت إليه. كان كثير البياض وأحسست كأنه امرأة إلى جانبي. لم يكن هناك اختلاف بيني وبينه في الرقّة والبياض والنعومة» (ص٤٥).

وفيما كانت تفتش عن ولاعة لتشعل سيجارتها وسط تلك الحانة الليلية المكتظة بالألمان والأجانب لم تفلح بإشعال السيجارة ثم «وفجأة امتدّت يد قمحية مغطاة بشعر أسود كثيف تمسك بالنار» (ص٤١).

الشهوة في كل مكان، وهستيريا المتعة والاستسلام لكل الممنوعات تملأ صفحات الرواية، الحشيش، والسحاق والتسكع.. كل ذلك يشير إلى ردات فعل ضارية كانت مخزونة وسط عالم شرقي اعتقد أن الغرب هو المكان الوحيد الذي يتعرى فيه الإنسان تماماً ويقبض على الحقيقة. وقد دفع هذا الوضع الكاتبة إلى خروج على اللياقات الجمالية للقص، قد لا يعرفه حتى جنون دوستويفسكي: «سحبت يدي وتطلعت إليها، كانت أظافري الطويلة قذرة، بظفر إبهامي نزعت القذارة من بقية أظافري. وكانت القذارة دم المتعة جافاً وبعض لحمها الذي نهشت» (ص٢٠).

لكن سوسن «في بون حيث اعتقدت أن الحرية كاملة اكتشفت أن الأمر ليس كذلك» (ص٧٤). فعادت مهزومة لتونس بعد رحلة حاولت فيها لمس الوهم، فهي تريد رؤية الأشياء بأصابعها: «أريد أن أراك بأصابعي» (ص٤٠).

إذاً هي تحاول جعل المتعة الجنسية ايديولوجيا، تستطيع عبرها أن تلمس الخلاص من هذه الزاوية مثل أي ناسك يحاول لمس الغيب بلسانه. وهذا ما جعلها




هستيريا ومتعة واستسلام

تعود إلى تونس مهزومة ومنتصرة على الوهم. وهي برغم عالميتها التي ارتسمت في محاولة خلق عالم كوني مشحون بالفرح، وذلك عبر حفلة داخل الحانة جمعت ألواناً من البشر حيث اختلط الغناء التونسي بالأمريكي والفرنسي.. الخ فإن أقصى ما حققته هو التوحد الظرفي للأشياء، حيث لا وجود لتوحد انتروبولوجي كما ادعت بأن «المتعة واحدة لا شريك لها» (ص٢١). لذلك تعترف في نهاية المطاف بأن موقفها كان في لحظة غضب، كما كانت «عليسة» التي «شيدت قرطاج في لحظة غضب وأحرقتها في لحظة غضب» (ص٣٦). وإنها أيضاً من «أبناء غضب امرأة» (ص٣٦). وهكذا فإن الهزيمة مبررة سلفاً، وإن الوهم مقرر سلفاً، ولكن لِمَ كل هذا الجهد من التجربة؟ إنها عقل الشهوة وليس شهوة العقل الذي استفاق في آخر الرحلة بعد أن استنفد كل حاجة إلى التسيب: «شيء ما جئت به من هناك منعني من أن تكون حريتي كاملة هنا. شيء ما لا أقدر على انتزاعه أو قلعه مني مهما فعلت وأينما كنت!

ذلك الشيء هو الذي منعني من تجريب العبث مع سوزي ونيكول. (سحاقيتان) هو الذي منعني من الاقتراب من الشاب الفرنسي. هو الذي ثناني عن المضي إلى أقصى العبث.

- الحرية ليست أقصى العبث، وأنت تلهثين وراء أقصى العبث وليس وراء الحرية» (ص٧٤ - ٧٥).

تبدي هذه البانوراما الأنثوية لفتيات ونساء «أنصاف الثقافة» في منطقتنا، أن الأمور تختلط عليهن. فكثيراً ما شاهدنا تلك الأمثال المقلوبة. حيث يختلط التحرر بالاسترجال، ويختلط النبل بالوضاعة والحشمة بالسلوك الحيواني. وهذا ناجم عن العلاقة المهزومة بالذات حيث يجري استبدالها بتقميصها بشكل جامد، نحتي بواسطة الآخر.. الذي يملك كل ذلك السحر التقني والحضاري.

عند ذلك يجري التعامل مع الحرية والمتعة والقيم مثل أية حالة استملاك أخرى، أي هي خليط من كسموباليانية الهمبرغر والشعر والثقافة، مما يجعل الارتباك مفتوحاً على شتى العلاقات.

إنها بداية متنقلة وإن لبست كل هذا التطريز من الحداثة.. □

تحت سماء غريبة
شعر
عدنان الصائغ
منشورات البزاز ـ عمّان ١٩٩٤

قارب القصب

عبد الرزاق الربيعي
كاتب من العراق



وسط موجة الغموض والافتتان باستعراض المهارات اللغوية والتراكيب البلاغية الجاهزة التي أقلت الشعر العربي الحديث بحمولاتها المتكلسة، يعبر الشاعر عدنان الصائغ بقاربه الغض المبني من قصب أوجاعه ورماد جراحه وخيوط دموعه إلى الضفاف الأخرى من نهر الشعر المتدفق، حيث إشراقة الفكرة المستلة من الواقع اليومي المكتنز بالتجارب نتيجة تصادماته الدائمة معه، والوضوح، والمفردة الأليفة ذات النبرة العميقة والأداء الصافي، ملامساً شغاف الروح لأنه يعزف على قيثارة الألم الإنساني، لذا أصبح صوتاً منفرداً واضح المعالم في المشهد الشعري العراقي الجديد، مؤكداً حضوره عبر مجاميعه الشعرية «انتظريني تحت نصب الحرية» «أغنيات على جسر الكوفة» «العصافير لا تحب الرصاص» «سماء في خوذة» «مرايا لشعرها الطويل» «غيمة الصمغ» وكذلك ديوانه الجديد «تحت سماء غريبة».

بهذه المجموعة ــ كما يقول الشاعر سعدي يوسف على الغلاف الأخير منها ــ «يفتتح عدنان الصائغ مشروع حريته الشعري، أقول هذا بغية الإشارة إلى أن الحرية تكتسب ولا تتاح، وفي الفن تصبح هذه المقولة في منزلة الضرورة، الإحساس نفسه وسيلة الارتطام الأولي ينبغي له أن يكون حراً.. على العين أن تتحرك في عدة اتجاهات». وضمن إطار هذه الحرية التي يتوق إليها الصائغ أبداً يعلن الشاعر تمرده على الشكل الشعري في (قصائد تكوينات)

فيحاول أن ينطلق سابحاً في آفاق جديدة ضرورية للشاعر بعد أن حبس تجربته لسنين طويلة ضمن أفق محدد على المستوى الإيقاعي ونبرة الأداء الفني. فكان لا بد له أن يكسر هذه الشرنقة سابحاً في فضاء النثر واللفظة المشحونة بإيقاع الروح، ليكتب قصائد قصيرة محاولاً استثمار المديات التعبيرية التي تمنحها له «قصيدة النثر»:

«طفل يلحس «البوظا»
ملتذاً
بلسانه الأبلق
تسقط «البوظا» على الرصيف
فيبكي الطفل
تسوي الفتاة تنورتها ـ خلف الآلة الكاتبة
فيرتبك الرجل
تعصف الريح بالجريدة
فيطير الحمام
لكن النافذة
تبقى مفتوحة»

يضعنا الأداء اللغوي هنا أمام ضروب من المفارقة تقود إلى عدد من الدلالات التي يزدحم بها النص ملتقطاً عدداً من المشاهد العادية لكنها باجتماعها تخلق مشهداً شعرياً. إن تعاقب الأفعال المضارعة يزيد من حدة توتر الجمل الشعرية البسيطة التركيب فجميعها تتألف من (فعل+ فاعل) وأحياناً يلحق شبه جملة بالأفعال اللازمة. وبتصاعد الجو الشعري أثر تكديس الصور المستلة من الواقع تهيأ أذهاننا لضربة مفاجئة تنقل التوتر الذي خلقه الشاعر إلى مستوى دلالي ورمزي يفجر المشهد المتكون من مجموع المشاهد. نعود إلى النص ونتساءل: ترى هل فجر الصائغ النص شعرياً ونهض به إلى مستوى آخر؟

«يطير الحمام
لكن النافذة
تبقى مفتوحة»

إن الحمام هنا يحسن الطيران جيداً ولذا ظلت القصيدة ترفرف بأجنحة من ورق وبذلك تصبح القصيدة القصيرة مأزقاً كبيراً لأنها تقسر الشاعر على الاقتصاد في المفردة الشعرية والاعتماد على الإيجاز والجمل القصيرة، مع وجود بؤرة شديدة السطوع وغالباً ما تنفجر بشعاعها في آخر القصيدة.

لقد رأى الشاعر سعدي يوسف أن ليس ثمة قطيعة في القسم الذي أطلق عليه الشاعر اسم (تكوينات) مع ما سبقها ـ علماً أن للشاعر مجموعة نصوص نثرية عنوانها (مرايا لشعرها الطويل) سوى انه يبدو أكثر اقتصاداً في المفردات وأكثر عمقاً في المعنى بينما تثقل قصائده الموزونة بالألفاظ الفائضة عن حاجة المعنى التي تمليها عليه الاستمرارية في الإيقاع مستكملاً تفعيلات البيت الشعري مكثراً من الصفات:

«ملأت الشوارع بالياسمين المشاكس
آخيت بين الينابيع والمخفر الرطب
بين الرمال وحبات عمرك، منفرطاً فوق صحن الكلام».

وفي محاولة من الصائغ لطرق باب الأسطورة في قصيدته (أغاممنون) مستفيداً من أسطورة (أغاممنون) التي تروي سيرة ملك ميسين الذي هرب مع أخيه مينيلاوس إلى أسبارطة حيث تزوجا بنتي ملكها تنداريوس كليمنسترة وهلين.. وتقول الأسطورة أثناء حصار طروادة نشب نزاع بين أغاممنون وأخيل كان شؤماً على اليونان، وبعد خراب طروادة ولدى عودته مظفراً اغتالته زوجته كليمنسترة وحبيبها أيجستوس، وكانت هذه التيمة المادة الأساسية للكثير من الأعمال الأدبية الخالدة ومن أبرزها ثلاثية اسخيلوس (أوريستي) ونعود إلى نص الصائغ الذي يقول فيه:

«عائداً
من غبار الحرب
بقلب مجرح
وذراعين من طبول وذهب
حالماً بشفتي كليمنسترة العسليتين
اللتين كانتا في تلك اللحظة
تذوبان على شفتي عشيقها أيجستوس
ليلة، ليلة
عندما فتح الباب
رأى في دبق شفتيها
آلاف الجثث التي تركها في العراء
فتذكر
أنه نسي أن يترك جثة هناك»

إن قراءة الأسطورة من قبل الشاعر الحديث تتطلب وعياً جديداً وإسقاطاً ذاتياً يجعل منه خالقاً جديداً لها دون التقيد بالسرد الأسطوري الذي يجعل من عمله لا يزيد على إزاحة التراب عن جسد مومياء. وإذا كان اشتغال الرواد في مجال الأسطورة لم يزد على إثقال النص بحمولة أسطورية وأسماء أشخاص وأماكن وإشارات وهوامش كانت بمثابة «كولاجات» شعرية ظلت طافية فوق سطح القصيدة الحديثة، فإنها أخذت منحى آخر في إنتاج العقود اللاحقة التي تمثلت الأسطورة تمثيلاً شعرياً داخل جسد القصيدة، وتحولت الأسطورة إلى دم يسري في جسدها يغذي شرايينها بالحياة.

إن الحرب تشكل قاسماً مشتركاً في معظم تجارب الشاعر في ديوانه هذا ودواوينه السابقة عبر مفردات مثل (العريف) (الميدان) (الجندي)، إن تفاصيل الحياة العسكرية من مثل «حلاقة الذقن» تصبح هي السمة البارزة في تجربة الشاعر الذي نظر إليها من داخل ميدانها فجاءت حارة مشعة بغبار المعارك مثقلة بحس إنساني:

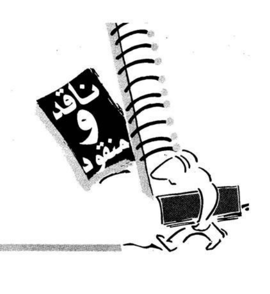
«الندى فوق سلك السياج الصدي
قطرة قطرة يتساقط من دمه
النوارس تعبر جثته ـ لا مبالية ـ
تعبر الشرفات
المفارز
صحف الصباح
المدافع
ساعي البريد
رياح السهول الخفيضة
وهو مسجى على العشب
تفصله طلقة في الجبين
سلك عالق بملابسه العسكرية
وهو يهم ليعبر...»

□.............



ضربة مفاجئة تطل في آخر القصيدة







عبد الغفار نصر
سورية

عباءة القرون الوسطى

**رد على مقالة «من يهدد الديمقراطية»
لصالحي عبد الرازق في العدد ٧١، أيار/ مايو ١٩٩٤.**

■ نشرت مجلة الناقد في عددها الرقم /٧١/ أيار مايو/ ١٩٩٤ تحت عنوان من يهدد الديموقراطية للكاتب صالحي عبدالرازق، كما نشرت الأسبوع الأدبي رسالة حلب «قراءة مختلفة للعلمانية»، ولا أعلم ماذا ستكون المقالة الثالثة، ويقال يظهر الكنز إذا اجتمعت وجوه ثلاثة متشابهة، أو أي شكل من أشكال التشابه، ولما كنت ممن يكرهون ويرفضون الكنوز أردت أن أقف في هذه المحطة، ليس مع أصحاب هذه الأفكار التنويرية النهضوية، وهي غير تنويرية وقد تكون إصلاحية لكننا مللنا أصوات الأموات وآن لنا أن نخرج من بين القبور.

العلمانية كفرٌ وإلحاد، لكن قبل أن نتخذ هذا القرار إن كنا أصحابه أدعو ندوة حلب إلى إعادة قراءة الباحث الدكتور عزيز العظمة بعقل القرن العشرين وإطلالة الحادي والعشرين، بعد أن يخلع المشاركون عن كاهلهم عباءة القرون الوسطى، وأدعو إلى تفسير العلمانية والعقلانية من منظور حداثي عصري، وهل يتمكن صالحي عبد الرازق من إعادة التمييز بين الإسلام والإسلامويين في المنهج والسلوك والأسلوب والأصول، ثم نفتش معاً عن الديموقراطية ونرى من المسؤول عن اغتيالها هل هو العقل العلماني أم السلفوي الأصولي؟

العلمانية ليست بالظاهرة التي يمكن توصيفها ببساطة ويسر، بل هي جملة من التحولات التاريخية السياسية والاجتماعية والثقافية والفكرية والأيديولوجية، إنها تتدرج في أوسع من تضاد الدين والدنيا، وهي ليست بالوصفة الجاهزة التي تُطبق أو تُرفض. وهنا أسأل هل حصل مجموع هذه التحولات حتى يُجيز صالحي عبد الرازق لنفسه أن يطلق على الأنظمة العربية صفة الدولة العلمانية؟ أليس للعلمانية قوى تاريخية فاعلة في إطار الحرية السياسية والفكرية في مجابهة قوى تدعي الحصرية الثقافية، أو الحصرية التغيرية؟ واحتكار القرار والتربية والإنتاج الأيديولوجي؟ هذه هي العلمانية التي ندعو إليها، وهي التي يقوم بتوصيفها وتعريفها صاحب «العلمانية من منظور مختلف» إنه الوصف والقرار والتعريف التي تدل وتشير إلى الطريق نحو عصر تنويري عربي أصيل، وإذا وقفنا في محطة عزيز العظمة تتضح سعة الإطلاع من خلال هوامشه ومراجعه التي تدل على سعة الساحة الثقافية وعلى الفضاء الواسع الرحب الذي منه انطلق في توصيفه للعلمانية.

وقد عظَّم المعتزلة العقل تعظيماً لا حدود له، بإيمانهم به وبثقتهم بمقدرته ثقة لا نجد لها نظيراً بين الفرق الدينية الإسلامية وغير الإسلامية، وليس ذلك غير العقل المحرر والمتحرر مما يسيء إلى التفكير العلماني الصحيح القادر على استيعاب الحقائق وفهم الواقع وحركة التاريخ، وهي الحقيقة التي سعى إليها المعتزلة وإخوان الصفا ومن

بعدهم ابن رشد وإن كنا نراهم لم يكملوا المشوار حتى نهايته في مسألة تحرير العقل كلية. في هذا الاتجاه ربما أساء العظمة إلى قارئيه الذين قرأوه والماضوية في عقولهم ومن دون رؤية فرسان العقل «المعتزلة»، ولم يدركوا العقل النهضوي الأوروبي الذي رأى أن الدين من سمات الحقب السابقة على الحداثة وعلى العقلانية، الحقب التي يسود فيها التفكير الغيبي بدلاً من العقلاني، والتي يتضافر فيها الفكر مع القسر العقلي المرتبط بالاستبداد، هذه الحقيقة التي يطرحها عزيز العظمة ليست مخالفة لاتجاه حقيقة التطور التاريخي، في حين الأصولية تعتبر، وتؤكد اعتبارها للعلمانية المستوردة من الغرب مع موجة التغريب، هي بالتالي طارئة على الفكر السياسي العربي.

وعلى الرغم من ضيق الفسحة الآن فقد نلامس السياسة والدين والتدين والإسلام والمسلمين والإسلامويين، ولسنا في حيرة من أمرنا في أي المحطات سيكون القرار وعلى أي وسادة سوف نتكىء دون أن نبتعد عن الوضعية العلمية في تبيان تهمتي الإلحاد والزندقة اللتين تتكرران في المقالتين، لكننا لن نغادر الموضع الذي فيه العظمة حيث هو جانب مستهدف، ربما قَبِلَ الآخرون تهمتي الإلحاد والزندقةاللتينيكفر بهما رشيد رضا القائلين بالعلمانية، فإذا كان ذلك من الشطحات المسيئة فنحن مع ذلك التسفيه لمن هم في دائرة رشيد رضا، وإذا كانت الأصولية أو الجمعيات الدينية التي ناصرت السلطان عبد الحميد أو مقاومة العلماء لأي ظاهرة علمانية كظاهرة الطباعة أو التشريح في كليات الطب، وإذا كان دفاع صاحب العلمانية من منظور مختلف عن الشيخ الأزهري علي عبد الرازق أو طه حسين، أو صادق جلال العظم، وتبيان مواقف الأحزاب المصرية من هذه القضايا الهامة، ثم مقاومة الإصلاحيين لتحديث التعليم أمثال رشيد رضا ومن في حكمه من المسيحيين في جامعة القديس يوسف التي قامت بطرد مارون عبود من الهيئة التدريسية.

فالتحليل الشامل للفكر العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى اليوم كان على شاكلة الدراسات السوسيولوجية والأنتروبولوجية في الغرب تتجه نحو تقصي أصول الظاهرة الدينية في المجتمع دون أن يؤدي ذلك بالضرورة إلى إعلان الإلحاد، وهو بالتالي يتمحور حول حقيقة الفصل بين الدين والسياسة مؤازرة لمشروع العلمانية الاجتماعية والفكرية وإعادة حصر مجال المرجعية الدينية في أمور أخلاقية، وتفادي دخول الدين ومؤسسته في السياسة والثقافة. ويرى صاحب العلمانية أن النتيجة المنطقية والمنطلق الأساسي على حد سواء لمجابهة تدخل الدينيين في شؤون الفكر والثقافة ومحاولتهم احتكار نقض في مجالاتهما الدعوة إلى تثبيت الفصل بين الدين والعلم وتمايزهما، وإلى حصر كل منهما في مجال الواحد معرفي وضعي عقلي تاريخي، والآخر إيماني اعتقادي أخروي، بمعنى توضيحي آخر أن يكون الدين شأناً اعتقادياً وعضدا للأخلاق في حثه على مكارم الأخلاق، وأرى أن هذا لا يعني الكفر أو الإلحاد، تلك التهمة التي استخدمها العباسيون ضد المناوئين لهم «الزندقة».

وعندما يناقش صالحي عبد الرازق مسألة الفصل بين الدين والدولة لا يرى في ذلك وجه صحة، الإسلام غير المسيحية فالأول وجه حق لا جدال فيه، والثانية تقوم على الروحانية فقط، وباطلة، وما كان باطلاً لا يمكن أن يسود أو يغلب، لكن المسيحية غير فارغة من محتواها الأخلاقي، وكان لها سلطتها الدنيوية قروناً عدة فرضتها على الملوك والأمراء والسادة والعبيد، وهذا لا يعني أننا نعمل على إسقاط التجربة الأوروبية بشكل جامد، ولا ندعو إلى التنازل عن هويتنا، وهو هاجس الكاتب وخوفه، ولم يحصل أن شعباً من الشعوب ارتقى ثم تنكر لتراثه وحضارته وتاريخه، وهنا أردد مقولة طه حسين: فأنا لا أدعو إلى أن ننكر أنفسنا ولا أن نجحد ماضينا ولا أن نفنى بالأوروبيين، إنما أنا أدعو إلى أن نثبت لأوروبا ونحفظ استقلالنا من عدوانها وطغيانها ونمنعها من أن تأكلنا.

وفي طرحه مسألة الديموقراطية يدعو إلى الرؤية الإسلامية والأخذ بتجربة النموذج الأول ويتحدث مطولاً عن المآسي التي تلحق بالمسلمين من الأنظمة الحاكمة، دون أن يقف لحظة واحدة على الحدود الفاصلة بين المملكة المراكشية والقطر الجزائري وينظر إلى الاغتيالات وجرائم القنص وقتل الأبرياء بيد أحزاب مسلمة أعلنت شعار الإسلام، وإذا لم ير هذه المشاهد فأنا أذكرهُ بقتل رجال العلم والدين وعسكريين برتب مختلفة في شرقه العربي بيد جماعات أعلنت أيضاً شعار الجهاد.

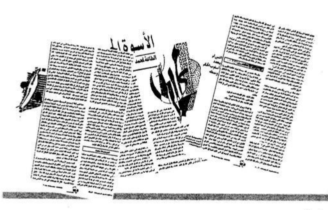
إن شعوب هذه المنطقة الكبيرة من العالم، ومنذ الأمويين وحتى يومنا هذا لم تتح للأمة الاشتراك في ممارسة السلطة السياسية أبداً، فالشعب غائب ومغيب باستمرار كما يرى محمد أركون، على الرغم من كل ما قيل ويقال، ولا يزال هذا الوضع سائداً، دون أن ننسى أن كل الحكومات المعنية هنا ومنذ أفتى العلماء بالقبول وعدم الخروج على الجائر إذا أخذنا بفتاوى ابن تيمية وغيره، وتأخر العربُ قروناً باسم الإسلام والأتراك ومن سبقهم من الشعوب التي تسلطت على بغداد ودمشق والقاهرة كانت تطلب من علماء وفقهاء الإسلام إعلان التسويغ وطلب الصمت والاعتراف بالواقع القائم، فإلى متى نبقى نُجيش وننشّط مضمون النموذج الأول على الرغم من قصر باعه وما تخلله من فتن ما زال التاريخ صامتاً عنها: ..؟

لا تقوم الحروب الآن بين الدول على أساس ديني، أو مذهبي، ولم تكن الحرب على العراق وأزمة الخليج من خلال صراعات دينية كما كان يحصل في التاريخ العربي الإسلامي فلا الحرب الكونية الأولى ولا الثانية ولا الحرب العراقية وقفت فيها الجيوش المسيحية في مقابل الجيوش الإسلامية، حصل ذلك في القارة الأوروبية لكن في إطار الصراعات الطائفية داخل الدين الواحد، والحرب العراقية الأخيرة هي نتاج غياب الديموقراطية، فلا يمكن أن تكون الديموقراطية في أمة لا تؤمن بالعلمانية، ولا تقدم وسائط الوعي والتوعية على الصعيدين الفردي والمجتمعي، وبالتالي فهي تعجز عن تقديم منهج مستقبلي واضح وصريح يميز بين العلمانية والدوغمائية والبهلوانية السياسية التي تستخدم بحذق ومهارة كلمات وشعارات دينية غاياتها إثارة العامة كالصيحة: «الله أكبر» أو نسخها على الراية الوطنية في أحلك الظروف الصعبة.

في جميع الحالات لا أقوم الآن بتقديم عرض وتحليل «العلمانية من منظور مختلف» للباحث المفكر الدكتور عزيز العظمة لكني أردت أن أضيء الدرب أمام الكاتب صالحي عبد الرازق، فعدت إلى المفكر المتهم وتلمست بعضاً مما جاء به، على أمل أن نعود إلى أسباب تقهقرنا وانهزامنا المستمرين، التي تكمن دوماً في تخيل ظهور الأشباح بين الحين والآخر، وهو أحد أهم أسباب عجزنا عن استيعاب مشاكل العصر وتحولاته التاريخية والاكتفاء برؤية التأصيل في إحياء القديم دوماً وهي الوصمة التي نُتهم فيها تاريخياً في أن العرب لا يعرفون إلاّ الماضي ولا ينظرون إلاّ من خلال الماضي. هذه الماضوية التي تعشش في عقل الإنسان العربي سواء ذلك صراحة أم خفية، تأويلاً، أم اجتهاداً، تبقى دوماً بعيدة عن الحاضر والمستقبل.

وليس أروع مما قاله فولتير: «قد أختلف معك في الرأي، ولكنني على استعداد لأن أدفع حياتي ثمناً لحقك في الدفاع عن رأيك». □





ياسر الظاهر
سورية

غناء الشحرور

رد على مقالة «الأسوة الحسنة» لمحمد شحرور في العدد ٧١، أيار/ مايو ١٩٩٤

■ انطلق د. محمد شحرور في مقالته المعنونة بـ«الأسوة الحسنة» من بعض النتائج التي توصل إليها في كتابه (الكتاب والقرآن ـ قراءة معاصرة) ولم ينطلق من كتاب (تدوين السنة) كما أشار في بداية المقالة، فالقارىء لا يستشف أن الكاتب استشهد بمقولات وأفكار ذلك الكتاب هذا ما أردنا توضيحه في البداية. أضف إلى ذلك أن مجموعة النتائج الجاهزة التي توصل إليها الكاتب سريعاً ومنذ السطور الأولى أكدت ما ذهبنا إليه فيما ذكرناه حول انطلاقه من نتائج كتابه (الكتاب والقرآن) والتي كانت مجموعة من الأسئلة استطاع الإجابة عنها بيسر علماً بأنه لم يأتِ بجديد.

يرى شحرور أن طاعة الرسول تنقسم إلى نوعين: متصلة ومنفصلة فالطاعة المتصلة هي المندمجة مع طاعة الله كقوله سبحانه وتعالى «قل أطيعوا الله والرسول فإن تولوا فإن الله لا يحب الكافرين».

وقد جاءت في الحدود والعبادات والأخلاق.

أما الطاعة المنفصلة فهي طاعة للرسول في حياته فقط كقوله سبحانه وتعالى: «يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم» إلا أن الكاتب عاد وخلط بين مفهوم الطاعة وبعض تأويلاته للآية التالية: «وإذا تتلى عليهم آياتنا بينات قالوا ما هذا إلا رجل يريد أن يصدكم عما كان يعبد آباؤكم وقالوا ما هذا إلا إفك مفترى، وقال الذين كفروا للحق لما جاءهم ان هذا إلا سحر مبين» إذ ما علاقة هذه الآية بالطاعة المنفصلة؟ ألا ترون أن الرابط بين هذه الآية ومفهوم الطاعة هو رابط واه؟ فالمقصود بالرجل في هذه الآية كما نرى هو النبي والإفك هو القرآن والسحر المبين هو الإسلام أو النبوة.

يشكك د. شحرور في صحة الأحاديث التي وردت عن النبي والتي تحث الناس على طاعة حكامهم الظالمين وأنا اضم صوتي إلى صوته وأقول إن تلك الأحاديث لا صحة لها وهي مدسوسة على أحاديث رسول الله إذ (لإطاعة لمخلوق في معصية الخالق) والحاكم الظالم عاص للخالق ويجب محاربته فكيف يأمر النبي بطاعة الحكام الظالمين! ولكن ألا يرى الكاتب أن القرآن الكريم قد حدد شروطاً لإطاعة أولي الأمر؟ قال سبحانه وتعالى: «يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم» فلو دقق الكاتب في هذه الآية لعرف شرط طاعة ولي الأمر فالآية خطاب للمؤمنين (يا أيها الذين آمنوا) أولاً وأخيراً أمرت بإطاعة أولياء الأمر المؤمنين والدليل على ذلك قوله (منكم) أي أن يكون الحاكم من المؤمنين حتى يطاع. إنها إطاعة مشروطة، بشروط النص القرآني وإن أي تجاوز لحدود الله أو لشروط الله في إطاعة الحكام يعتبر تجاوزاً باطلاً وغير صحيح.

يرى د. شحرور أن الحديث يجب أن يقسم إلى ثلاثة أقسام:

١ ـ أحاديث محمد الرجل...
٢ ـ أحاديث الرسالة...
٣ ـ أحاديث النبوة...

وهذا التقسيم مستوحى من الآية الكريمة: «ما كان محمد أبا أحد من رجالكم ولكن رسول الله وخاتم النبيين».

ـ إن الآية المذكورة أولت خارج النص القرآني وخارج سياقها لذلك توصل الكاتب إلى هذه النتيجة (تقسيم الحديث) ولكننا إذا عدنا إلى سياقها فستختلف النتيجة وستكون على الشكل التالي:

١ ـ الآية كما هو معروف للجميع نزلت في شأن بنوة زيد بن حارثة.

٢ ـ الآية كانت في صدد نفي أبوة محمد لأي واحد من الناس.

٣ ـ الآية جاءت لتأكيد صفة الرسول لـ(محمد) والتذكير بأنه ليس إنساناً عادياً بل رسول.

٤ ـ الآية ذكرت بأنه (محمد) خاتم الأنبياء وهذه لها مدلول كبير عند المسلمين وعند الناس آنذاك ـ فكونه خاتم الأنبياء يعني أن لا يكون له ولد لأن الأنبياء الذين كانوا قبله لهم أولاد وورثوا عنهم النبوة كـ(ذرية آل يعقوب) إذا يجب أن لا يتبنى أحداً من الناس لأنه خاتم النبيين.

لقد غنى شحرور في مقالته ولكن... هل أطرب بغنائه؟□

صحح معلوماتك

رد على مقالة «الموت النبيل» لصقر أبو فخر
في العدد ٧٠، نيسان/ أبريل ١٩٩٤.

عدنان الظاهر

■ في مقالة «الموت النبيل» للأستاذ صقر أبو فخر ورد خطآن اثنان وددت تصحيحهما.

الخطأ الأول: قال أبو فخر: «وانتحر ماياكوفسكي الروسي عندما اكتشف هزيمة الثورة التي انتمى إليها بوجدانه وعقله فنفذ بنفسه الحكم الذي أصدره الآخرون عليه».

لقد سبق أن تطرقتُ إلى هذا الموضوع في سياق مقالة طويلة نُشرت في صحيفة الثورة السورية العام ١٩٦٧. وملخص الأمر أن ماياكوفسكي انتحر بعد أن فقد صوته كليّاً تقريباً جراء إصابته بالسفلس.

ولقد كان يعشق صوته ويعشق قراءة أشعاره على الجمهور في الساحات العامة. وحين فقد حنجرته فقد جمهوره فأصيب بحالة يأس شديد أفضى به إلى الموت انتحاراً.

الثورة مهزومة في زمانه. وكان هو نجمها اللامع وكان منسجماً معها حتى نخاع العظم. كما لم يطلب منه أحد أن ينفذ في نفسه حكم الإعدام. فمن أين جاء الأستاذ صقر بهذه المعلومات البعيدة عن الحقائق المعروفة عن الشاعر وعهده كل البعد؟ تمثاله ينتصب عالياً في قلب موسكو ليس بعيداً عن تمثال الشاعر بوشكين. نعم. يعرف الروس أن مكسيم غوركي كان قد اختلف مع ستالين حول موقف الأخير من قطاع واسع من البشر صنفهم ستالين كبورجوازيين أعداء للثورة. لقد نفى غوركي نفسه احتجاجاً على ذلك الوضع وسمح له ستالين أن يبقى خارج الاتحاد السوفياتي يومذاك، فطاف أو طوّف في بعض البلدان وزار أميركا وقابل شخصياتٍ هناك بعضهم من أكابر الرأسماليين. ونشر مقالات طريفة حول هذه المقابلات. لم يجرؤ حتى ستالين على سجنه أو التضييق عليه لعمق شعبيته وأصالته ككاتب، وعالمية اسمه وسمعته إذ كان صديقاً شخصياً للكاتب والروائي الألماني رومان رولان.

الخطأ الثاني: قال الأخ صقر «وعلى هذه الخطى سار. . . . والشاعر شللي وغيرهم».

لعمري!! ومن يجهل الكيفية التي مات فيها الشاعر الإنكليزي شللي غرقاً وليس انتحاراً؟ فلقد هبت عاصفة وهو على ظهر سفينته الخفيفة الصغيرة مع صديق وملاح إيطالي ليس بعيداً عن سواحل إيطاليا القريبة من مرفأ جنوى ومقابل سواحل جزيرتي إلبا وكورسيكا.

كان ذلك الأسبوع الأول أو بداية الأسبوع الثاني من شهر تموز (يوليو) ١٨٢٢. لقد أحرقت سلطات السواحل الإيطالية جثة الشاعر وسلّمت الرماد لزوجته التي لم تشارك في تلك السفرة البحرية لمرض شديد ألزمها البيت الذي كان قريباً جداً من الساحل. وللمزيد من المعلومات يمكن الرجوع إلى كتاب الأعمال الشعرية لشللي.